

الدراك العالمية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 149 شتاء 2012- السنة السابعة والثلاثون

ملف العدد ترجمة أدب الأطفال في سورية



من الدلالة الى المعنى
مسرح فيليب مينيان
نماذج من الأدب الألماني والفارسي
متابعات وأخبار ثقافية



الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدبي شرق

العدد 149 شتاء 2012

السنة السابعة والثلاثون

المدير المسؤول

أ. د. حسين جمعة

رئيس التحرير

أ. د. قاسم المقداد

مدير التحرير

أ. عدنان جاموس

هيئة التحرير

أ. د. نبيل الحفار

د. ثائر ديب

أ. رفعت عطفة

أ. عبد القادر عبد اللي

لوحة الغلاف للفنان:

Norman Rockwell



«الآداب العالمية»

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر، تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي، ومجالات النقد والبحث الأدبي..

اتحاو الكتاب (العرب)

دمشق - المزة - أوستراد - ص. ب: 3230
هاتف 6117240-6117241-6117242

البريد الإلكتروني
E-mail: aru@tarassul.sy / aru@net.sy
الموقع الإلكتروني
<http://www.awu-dam.org>

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب	250	ل.س
داخل القطر	300	ل.س
مؤسسات	900	ل.س
داخل الوطن العربي أفراد	600	ل.س أو 15 دولاراً
مؤسسات	2000	ل.س أو 25 دولاراً
خارج الوطن العربي أفراد	900	ل.س أو 20 دولاراً
مؤسسات	2000	ل.س أو 40 دولاراً
الدواير الرسمية داخل القطر	200	ل.س
الدواير الرسمية في الوطن العربي	350	ل.س أو 20 دولاراً
الدواير الرسمية خارج الوطن العربي	500	ل.س أو 25 دولاراً

النشر في الأدب العالمية

تأمل هيئة تحرير «الأدب العالمية» من السادة الأباء والمتجمين الذين يرغبون بالنشر فيها
مراجعة الآتي:

- أن ترفق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة، مع نسخة إلكترونية ترسل على CD أو عبر البريد الإلكتروني.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.



الترجمة والمثاقفه

رئيس التحرير

لم أجد تعبيراً عن دور الترجمة في عملية المثاقفة أفضل من ذلك الذي يقول إنها «مشتركة بين مختلفين» لما فيه من إيجاز لتلك العملية الثقافية المعقدة وتعبير عن دلالتها الإيجابية بما هي شراكة واشتراك وليس تبعية أو هيمنة. لأن المثاقفة لا تتحقق إذا خلت من طرفين واقتصرت على طرف واحد يضخ ثقافته في الاتجاه الآخر.

من الناحية العملية، وكما علمنا تاريخ العلاقات البشرية، لا وجود لثقافة معطية بشكل دائم أو أخرى متلقية باستمرار. وهذا يقودنا إلى الحديث عن تداخل ثقافي متبادل في أفضل الحالات أو عن تقاطع ثقافي في أقلها حُسناً.

المختلف لا يقوم بذاته لحاجته إلى ما يختلف عنه، وإنما أمكن إدراكه: هو مختلف لأنّ مختلفاً عنه يُبرزُ، كالحسن يُبرزُ حُسنَهُ الضد. والآن لا يدرك ذاته أو مسوغ وجوده إلا من خلال «أنت». والـ«أنت» يمكن أن يبقى كذلك إلى ما لا نهاية ظناً منه أنه «أنا» إذا لم يواجه الآخر. ومن هنا لزوم المواجهة بينهما عبر عملية التواصل فالحوار انتهاء باعتراف كل طرف باختلافه عن الآخر وضرورته له في الوقت نفسه. وبما أننا نتحدث عن الترجمة بوصفها أداة مثاقفة نشير إلى أن الأقوال فيها تعددت، والاختلاف حولها يطول مثلاً تنوّعت واختلفت طرائق العمل فيها بدءاً بطريق يوحنا بن البطريرك الذي كان ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وما تدل عليه من المعنى، فيأتي بلفظة مفردةٍ من المفردات العربية ترادفها

في الدلالة على ذلك المعنى فيبتها وينتقل إلى الآخرى كذلك حتى يأتي على جملة ما يريد تعربيه(..)

ويبرز هذا الحوار في أوضح أشكاله في عملية الترجمة. ولكي تكون ترجمة، لابد من وجود مترجم عارف بالأتين، قادر على خلق مساحة ثلاثة أو فضاء ثالث بين الفضاءين، فيتحول، من حيث شاء أم لم يشاً، إلى مُشَاقِفٍ. ذلك أن التُّرجمَان «يبحث عن المُشابهة والتماثل»، مرتهناً لفن البراعة في تحقيق المطابقة، على استحالتها حتى قاموسياً، بينما يكون الثاني منهماً بابتکار ذلك الشبيه، لكن غير المتطابق، إلى درجة الاختلاف الذي يحول الشبيه إلى نظير». ولعمري هذه هي المثقفة الحقة الرافضة للذوبان أو التبعية.

في هذه العملية، لابد من انحياز المترجم الناقد عمن يضخ الحياة في النصوص لدى نقلها من ثقافة لأخرى، فأرسطو، ما كان له أن يدوم ويستمر في البقاء لو لم يتكلم العربية، فاللاتينية فالألمانية. والأهم من هذا، ما كان له أن يحيا استقبالاً أو يبعث لو لم يتكلم لغة أخرى، لأنه لو وجد ترجمته النهائية لانتهى. والدليل على ذلك، أن الترجمة العربية لكتاب البوطيقيا أو «نظرية الشعر» كانت من أهم المصادر التي ساعدت المحقق الأوروبي على تهذيب وتشذيب النسخ الأخرى من أجل إصدار النسخة الأخيرة من هذا الكتاب الذي اكتمل بصورته التي نعرفه بها في يومنا هذا.

قبل أن نبتعد كثيراً في حديثنا عن أهمية الترجمة في عملية المثقفة، لابد من اتفاق نهائي (حتى اللحظة) على ما تعنيه. وقد يريحنا الاعتماد - بشكل أولي - على ذلك التعريف الذي قدمه مجلس البحث في العلوم الاجتماعية للمثقفة عام 1936 في الولايات المتحدة، القائل: «المثقفة هي مجموع الظواهر الناتجة عن احتكاك مستمر و مباشر بين مجموعة أفراد تنتمي إلى ثقافات مختلفة تؤدي إلى تغييرات في الأنماط الثقافية للجماعة أو الجماعات». ومن المعروف أن الاحتكاك هذا غير ممكن إلا من خلال الترجمة التي، من خلال دورها الإيكالي والاتصالـي، تخلق عالماً ثالثاً هو الناتج عن العالمين المختلفين المُحْتَكِّـين ببعضهما؛ أي عالم التغييرات التي تصيب الأنماط الثقافية.

بما أن الترجمة أداة مثاقفة، فقد تعددت فيها الأقوال وتنوعت، مثلما تعددت وتنوعت طرائق العمل فيها كما ذكرنا آنفًا فيما يخص يوحنا بن البطريرق. أما الطريق الثاني أي طريق حنين بن اسحق فيأتي المترجم بحسبه بالجملة فيحصل معناها في ذهنه ويعبر عنها في اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أم خالفتها». يرى البعض أن الطريقة الأولى سيئة نظرًا لعدم توفر الألفاظ المقابلة دائمًا في هذه اللغة أو تلك، أما الثانية فهي أجود. ومع اتفاقنا مع كل رأي على حدة، إلا أنها لا نرى ضيرًا في تكامل العمليتين؛ إذ لابد من محاولة إيجاد الألفاظ المقابلة في اللغة الأخرى، فإن لم تكن متوفرة، كما قيل، فلدينا القياس والتحت والاستقاء. والعملية الترجمية تمر بالأولى لكنها تتوقف عند الثانية وتأخذ بها في نهاية الأمر ليقدم نصًا دقيقًا وقربيًا من الأمانة. يبدو أن حنين بن اسحق قد وطأ في منهجه هذا لبروز التيار التأويلي الذي يرى أن الترجمة «تمر، بعد سماع القول أو قراءته، بمرحلة من انعدام اللفظ بحيث لا يبقى فيها في ذهن المترجم سوى الرسالة التي ي يريد المترجم إيصالها إلى المتلقى مجرد عن كل علامة لغوية قبل أن يعبر عنها في ألفاظ اللغة الأخرى». وفي هذا نفي لمقولة الترجمة من خلال المقابلات، ويعني أن الترجمة نقل لرسالة إجمالية يعيد المترجم صياغتها في لغة الهدف. لكن هنا ينبغي الحذر من اعتماد هذه المقوله تلقائياً ومن الزعم بخلوها من العيوب، فقد لا تكون دقيقة ولا سيما في لغة القانون والاقتصاد وكثير من الفروع المعرفية الأخرى التي تفترض قرباً شديداً بين لغتي المصدر والهدف.

مترجمو عصر النهضة من العرب اتخذوا من هذه الطريقة؛ (أي إعادة الصياغة) وسيلة لترجمة عدد كبير من النصوص، فتحولوا النثر إلى شعر وترجموا الشعر الأجنبي بشعر عربي مقفى. وهم بأسلوبهم هذا أرادوا إعادة ضخ الحياة في النصوص المترجمة؛ أي حياة الثقافتين المعطية والمستقبلة بحيث يتحول المعطى إلى مكون جديد من مكونات ثقافة الهدف (أساطير ملهمة لزكي المحاسني وقصيدة البحيرة للamaratin وغادة الكاميليا للمنفلطي الخ)، وفي هذا تفاعل بعيد عن الهيمنة كما كانوا يرون. الحقيقة أن الترجمة على هذا النحو تفتح اللغة وبالتالي الثقافة على

الخارج أو الذات على الآخر، فيدخل فيها وتدخل فيه وتم عملية التفاعل (التشايف) وتتحول إلى ضامن لحياة اللغة والفكر ونموهما.

«تنطوي مهمة المترجم على أن يسمح للنص بالانتقال من ثقافة لأخرى فيبقى ويذوم، وبذلك لا يكون النقل معنى إن لم يكن انتقالاً». ولا شك في أن النص، حينما ينتقل من ثقافة لأخرى لا يبقى كتلة صماء قائمة في حد ذاتها ومعزولة عن البيئة الثقافية الجديدة، وإلا تحول إلى ما يشبه الكائن الغريب ينظر إليه القارئ باستهجان ولا يقترب منه ولا يتفاعل معه، وفي أغلب الأحيان يفضل العودة إلى قراءة النص الأصلي إذا كان يتقن لغته. والأصل في انتقال النص السردي (رواية، مسرحية، قصة) إلى ثقافة أخرى ليس أسماء الشخصوص ولا الأمكنة (على أهميتها) إنما القيمة والعبرة. ولهذا تفاعل الناس عندنا مع «البؤساء» و«بائعة الكبريت» و«هملت» و«الحرب والسلام» و«الجريمة والعقاب» الخ؛ أي أن الحدث بقيمه ومراميه. وعلاقات الشخصوص هي التي دخلت الثقافة الأخرى بما فيها من معان وقيم إنسانية لا تفتقر تلك الشعوب إليها. وهذا من شأنه إثراء اللغة وتوسيع صيغها وإغناء مفرداتها وتراكيبيها (بدون عجمة) ويضيف إليها صوراً تندغم مع صور ثقافة الهدف وربما يخلق هذا التفاعل صوراً جديدة وهكذا..

هذه الأفكار العامة ألهمني إياها ملف هذا العدد من «الآداب العالمية» بمختلف توجهاته، راجياً أن تكون هذه الإضافة مساهمة مني في إغاثتها والبحث على رؤية ما نترجمه للأطفال مندرجأ في هذا الإطار، على الرغم مما يمكن قوله في خصوصية هذه العملية الخطيرة، بمعنى الهامة، فكريأً وشكلياً. ■

أ - دراسات

- من الدلالة إلى المعنى فرانسوا راستيه ت. دقاسـم المقداد
- مسرح الكاتب الفرنسي المعاصر مينيانا د. منتجب صقر
- دون كيغوطه وسانشو بانثا كل يوم أ. علي أشقر



من الدلالات إلى المعنى

فرانسوا راستييه^(*)

ت: قاسم المداد^(**)

ملخص البحث

بعيداً عن المسائل المصطلحية، يسمح لنا التمييز بين الدلالة والمعنى إبراز نوعين من الإشكاليات الدلالية: الأولى تنتهي إلى التقاليد المنطقية-النحوية، المهيمنة، بطبعية الحال على ميدان علوم اللغة؛ أما الثانية، أي الإشكالية البلاغية والتأويلية، فتعنى بالنصوص الشفهية والمكتوبة.

وبما أن الإشكاليتين تؤديان إلى مفاهيم شديدة الاختلاف للتأنويل، وأن حدود الأولى قد اتضحت، يبدو لنا ملائمة إلتحق إشكالية الدلالة بإشكالية المعنى وفقاً لمبدأ تحديد الكل للجزء، الأمر الذي يقود إلى إعادة النظر في المراعاة الأنطولوجية غير النقدية لعلوم اللغة.

(*) فرانسوا راستييه François Rastier (ولد في مدينة تولوز الفرنسية عام 1945) متخصص في علم الدلالة، ودكتور في الألسنية ومدير أبحاث في المركز الوطني للأبحاث العلمية CNRS. يعمل في مجال تأويل المعنى وبعده المعرفي. مؤسس علم الدلالة التأويلي *sémantique interprétative* في الإطار العام لسيميانيّة الثقافات، وهو مدير مجلة *Texto* ! (ترجمنا له في العدد السابق من هذه المجلة). وهنا تجدر الإشارة إلى الطابع المعقّد لنصوص راستييه، لأنها شديدة التكثيف، لاسيما في ما يخص المدارس الفلسفية والمنطقية واللاهوتية. والحقيقة أن فهمها يحتاج إلى جهد استثنائي ومعرفة موسوعية، وقدرة فائقة على التجريد:

(**) دكتور في علوم اللغة وأستاذ الترجمة واللسانيات في قسم اللغة الفرنسية/جامعة دمشق.

المعنى حلم المخانين

إشكاليتان تبدوان كأنهما تهيمنان على التقاليد الإبستمولوجية لعلوم اللغة في الغرب، تتعلقان بقضيتين خاصتين باللغة هما: اعتبار اللغة إما وسيلة تصور أو وسيلة اتصال. الأولى تحدد المعنى بوصفه علاقة بين الفاعل والموضوع (المفعول)، والثانية بوصفها علاقة بين فواعل.

الإشكالية المهيمنة التي تنتمي إلى التقاليد المنطقية والقواعدية تمثل إلى العلامات والتركيب في اللغة، وتعيدها إلى قوانين الفكر العقلاني، وتتركز على عملية المعرفة cognition ويشكل الاتجاه المعرفي مآلها المعاصر.

الإشكالية الأخرى التي تنتمي إلى التقاليد البلاغية أو التفسيرية herméneutique تتخد من النصوص والخطابات، في عملية إنتاجها وتأويلها، موضوعاً لها. ويمكننا اعتبار أنها تتركز على الاتصال: وقد قدمت البراغماتية (التي أخذت بعض الموضوعات من البلاغة البائدة) ملخصاً شديد الاقتضاب، محكوماً بالاتجاه الوضعي positivisme المنطقي الذي كان له الأثر الحاسم على ولادة هذا الفرع المعرفي عند كل من موريس Morris وكارناب Carnap.

لنتفق على أن الدلالة خاصية تعزى إلى العلامات، بينما المعنى يعزى إلى النصوص. ويمكن للمفهوم الانتقالي للسياق أن يضع هاتين الإشكاليتين في مقابل بعضهما بعض. إذا تعمقنا بالتمييز بين المعنى والدلالة نقول إنه لا معنى للعلامة حينما تكون معزولة على الأقل، وليس للنص دلالة. لأن الدلالة تنتج عن عملية نزع السياق، كما نرى في علم الدلالة المعجمي والمصطلحية ما يضاف إليها أهمية أنطولوجية، لأن الكينونة تتميز من خلال انتماها إلى نفسها. في المقابل، المعنى يفترض العدد الأقصى من نزع السياق من خلال اللسان (السياق يعني النص كله) ومن خلال الحالة (التي تتحدد بتاريخ معين أو بثقافة معينة، بعيداً عن ال هنا و الآن بوصفهما مفهومان براغماتيان). زد على هذا أنه في الوقت الذي تقدم فيه الدلالة تقليدياً بوصفها علاقة، يمكن عندها تقديم المعنى بوصفه مسار.

حينما يفضل علم الدلالة التأويلي دراسة المعنى فهو يتخد من النص موضوعاً له وليس العلامة، ويعرف النص بوصفه تأويلاً. ويمكنه الاتكاء على نوعين من النظريات: التأويل الفلسفية والتأويل التاريخي المؤوثق philologie (أو التأويل

المادي). وبما أن علم الدلالة التأويلي يضطلع بوصف الاختلافات الكبيرة، فهو أقرب بطبيعة الحال إلى النظرية الثانية. وبينما تبحث الأولى عن الشروط المسبقة لأى تأويل، فإن الثانية تبحث عن تحديد آثار الممارسات الاجتماعية لتفصي إلى تصنيف النصوص.

وبطبيعة الحال، إذا كانت دراسة العلامات تتكامل مع دراسة النصوص فإن الإشكالية المنطقية – القواعدية ستختلف بشكل كبير عن الإشكالية البلاغية/ التأويلية. الأولى تتمتع بسلطة كبيرة ووحدة قوية، لأنَّ القواعد والمنطق ظلا يتظوران معاً حتى وقت قريب حول المقولات نفسها (مثل مفاهيم المقوله *catégorie* والخاصية *catégorème*، والخاصية التابعة *syncatégoréme*، الخ.). أما الثانية فلا تتمتع بأى وحدة على الإطلاق، ولا علاقة للبلاغة بالتفسير *herméneutique*.

قد يكون للتجاور الذي يعود إلى عهد سحيق بين القواعد والمنطق في كنف الفنون الثلاثة *trivium* (القواعد والبلاغة والجدل التي كانت معروفة في القرون الوسطى) دور كبير في تحقيق هذه الوحدة. ثم استمر هذان الفرعان المعرفيان الأساسيان في بداية الدراسة العادلة، والبلاغة في النهاية، أما التفسير فبقي حكراً على العلماء.

مهما يكن من أمر، فقد حافظت التقاليد الغربية على شكلين أساسيين لتعريف المضمون اللغوي:

1. عُدَّت الدلالة بوصفها علاقة بين مستوى العلامة (الدال والمدلول) ونظيرتها (المفهوم والمرجع). وحتى لو تم توجيه هذه العلاقة فإنها تبقى سكونية ومنّطة يعبر عنها منطقياً. في السيميائية المنشقة عن التقاليد المنطقية-القواعدية التي كان يتم الاستناد إليها في تلك المرحلة، يُعرَّفُ التأويل بوصفه علاقة تَصَوُّر بسيطة أو مركبة.

2. ويُعرَّفُ المعنى بوصفه مساراً بين مستوى النص (المضمون والتعبير)، وضمن المستوى نفسه. والمسار عملية ديناميكية تخضع إلى معايير متغيرة تبعاً للحالات الخاصة والممارسات المرمزة. وقد أضفت الممارسة على المعنى صفة المعيارية على الرغم من أنه ليس تحصيل حاصل (معطى) إنما نتاج مسار تأويلي. لا شك في أنها غير قادرين على التمييز بين مفهومي المعنى والدلالة بشكل منتظم أو دائم مع أن تاريخهما ليس نفسه. سنرى أن مفهوم الدلالة مرتبط بالإشكالية

القواعدية للعلامة و منطق الدلالة المباشر dénotation اللذين يجمعهما نموذج أرسطو في كتابه Péri Herménias .

في المقابل، ربما يعود منشأ المعنى إلى التفسير (الهيرمينوطيقا) القديم (ولاسيمما التحليل التفسيري allégorèse في قراءات الرواقيين لهوميروس). وهو يؤدي، في سياق جديد، إلى نظرية المعنى المزدوج للكتابة عند سان بول، والمعنى الثلاثي عند أوريجين يؤدي إلى نظرية المعاني الأربعية عند توما الإكويني. في التأويل المُجدد تم ترتيب المعاني عبر التمييز بين النمطين (القواعدي والتقني) ومراحل التأويل (الفهم، الشرح، التطبيق).

في الجزء الأول من هذه الدراسة، سنسعى إلى بيان الكيفية التي تنتقل من خلالها، إذا جاز التعبير، من علم دلالة الدلالة sémantique de la signification إلى علم دلالة المعنى sémantique du sens عبر التفكير في التأويل.⁽¹⁾

1. فكرة الدلالة والعلاقات السيميائية الثلاث

1. محاولة في تعريف الدلالة

لا شك في أن امتلاكنا لفكرة الدلالة الحديثة كما شاعت في مختلف السياقات النظرية في فلسفة اللغة وبعدها في النحو ثم في الألسنية يعود إلى المنطق الحديث الذي ساد القرن الثاني عشر.

ويعود إلى نحوبي عصر الأنوار الفلاسفة الكف عن عزو الدلالة إلى المنطق بل إلى النحو، وتمييزها عن المعنى. يؤكّد ديمارسيه Dumarsais أن «الفضل يعود إلى النحو في نشر دلالة الكلمات واتجاه استخدامها في الخطاب» (Traité des tropes, I, 7). وتبعه في مثل هذا القول بوزيه Beauzée في مقالته «معنى الموسوعة المنهجية». في المدرسة التأويلية الألمانية إيان عصر الأنوار (من إرنستي Ernesti إلى شلير ماخer Schleiermacher)، نشأ تمييز مشابه جزئياً بين Sinn (دلالة) و Bedeutung (معنى). في كل الأحوال، تُعرف الدلالة بوصفها شكلاً ثابتاً ومستقلاً أو لا يرتبط

(1) لمقابلة الدلالة بالمعنى بعد أعمّ وقد يشمل سيميائيات أخرى. ويبدو أنها تتقاطع مع التمييز بين الكتابة الإيقونية iconographie، وعلم الإيقونة iconologie، الذي اقترحه Panofsky (Essais d'Iconologie, 1967, p. 26)

كثيراً بالسياقات، بينما يتغير المعنى وفقاً للسياقات، ولا يُعرف بالنسبة إلى عالمة معزولة.

في التقاليد المنطقية، غالباً ما تدمج الدلالة بفهم (أو intension) المفهوم الذي تدل عليه الكلمة، ويقابل الدلالة المباشرة extension. وفرضية فريج القائلة إنَّ الدلالة تحدد الدلالة المباشرة شاهد على هذا: «من الطبيعي أن نشرك بالعلامة ما تسميه دلالة العالمة Sinn، إضافة إلى ما يمكن تسميته دلالتها المباشرة، Bedeutung، حيث توجد صيغة الدلالة المباشرة للشيء» (1971, p. 103). وعلم الدلالة الذي يطلق عليه اسم علم الدلالة الإدراكي المعاصر contemporaine sémantique intensionnelle يدرس الدلالة Sinn كما سبق تعريفها.

بعد أن تخلَّى علم الدلالة المعرفي cognitive عن إشكالية الدلالة المباشرة، ركز اهتمامه على مسألة العلاقات بين المفاهيم في كنف الفئة catégorie أو الرببة الواحدة. وقد اعتمد مفهوم النموذج الأولي prototype، استناداً إلى أعمال روش Rosch في علم النفس، والذي يعرفه تارة بوصفه نموذجاً مفضلاً أو قاعدة (البطة، على سبيل المثال هي النموذج الأولي للعصفورة)، وطوراً بأنه نمط مجرد تكون مختلف أعضاء رتبته عبارة عن مظاهرات occurrences مرکزية أو محيطية (قد تكون البطة النموذج المركزي لفئة العصفورة، والنعامة نموذجه المحيطي).

بالنسبة لمكانة الدلالات هناك ثلات قضايا تبقى عالقة: هل تنتمي الدلالة إلى الألسن أم إلى اللغات أم إلى المضامين الذهنية؟ هل ترتبط بالتعبير اللغوي للمفاهيم أم مستقلة عنه؟ كيف ترتبط بالمعنى وفقاً لفرضية الأولى وبالدلالة المباشرة في الفرضية الثانية؟ عموماً، يرى كتاب مدرسة علم الدلالة المعرفي أن الدلالات مضامين عقلية لها طابع كلي، إما من خلال الأوليات primitives التي تكونها (كما زعم كل من روجيه شانك Roger Schank بالنسبة للذكاء الصناعي أو أنا فيرزيك Anna Wierzbicka بالنسبة للألسنية) أم من خلال العمليات التي تشكلها.

2. الإشكاليات

سواء عُرِفت الدلالة في إطار منطقى متميز عن الدلالة المباشرة أو في إطار لغوى متعارض مع المعنى، ينبغي ردها إلى مختلف النماذج الدلالية الخاصة بتقاليدنا.

أـ. الثلاثية: النموذج المهيمن تحدده ثلاثة الأصل الأرسطية: الكلمة/المفهوم/
الشيء. بداية الهيرمينيтика التي ما تزال مثيرة للجدل وأعيد النظر فيها مئات المرات،
تقديم لنا نموذجاً ثلاثياً يضع بوضوح مختلف العلامات الصوتية والمكتوبة في مقابل
شمولية حالات النفس والأشياء: وهنا يكمن أساس الشمولية التقليدية في علم
الدلالة. وقد أعاد توما الإكويني صياغة هذه الثلاثية على النحو التالي: «الكلمات هي
علامات الأفكار والأفكار أشباه الأشياء. ومن هنا ينبع أن الكلمات ترجع إلى الأشياء
التي تحدها المفاهيم» (*Somme théologique*, I - ap, 2-13, a1, resp.).

الثلاثية السكولاستية التي تقول بها النحويات العامة لكل من أوغدن وريتشاردز
(Lyons 1921) وليونز Ogden et Richards (1978) استمرت حتى أيامنا هذه
لكن بأشكال مختلفة. وبقيت شديدة الحيوية في فلسفة اللغة. الثلاثية الأرسطية، مثلها
مثل الأفكار اللغوية المهيمنة في مجال الأبحاث المعرفية المنتامية إلى فلسفة اللغة،
تشكل إطاراً مفهومياً لبرامج البحث. على سبيل المثال، فيليب جونسون ليرد Philip
Johnson-Laird يعرف هذا الهدف العام بقوله «كل ما فعله المناطقة هو ربط اللغة
بنماذج متنوعة الأشكال ؛ أما علماء النفس فلم يربطوها إلا بذاتها. الواقع أن الأمر
يعنى هنا بيان الكيفية التي تحيل اللغة نفسها ومن خلالها إلى العالم عبر
الروح» (1988, p. 66).

بـ - الدليل L'indice: النموذج الدلالي التقليدي الآخر يمكن تسميته بالنموذج
الدليلي indiciaire. بعد أن أعاد أرسطو صياغة النظرية البلاغية للدليل، عرف العالمة
séméion على النحو الآتي: العالمة تسعى إلى أن تكون مقدمة برهانية أو ضرورية
أو محتملة.الشيء الذي يؤدي وجوده أو ولادته إلى وجود أو ولادة شيء آخر سابق
له أو لاحق عليه، هو ما يشكل عالمة الولادة أو الوجود» (*Premiers Analytiques*, II, 27 ; 70 a, 71
العلامات الطبيعية عند القديس أغسطينوس signa naturalia، انظر على نحو خاص

(De doctrina christiana, II, 1, 2) واستمر في النحويات العامة (من بور رویال Port-Royal، إلى كوندياك Condillac وتراسي Tracy ، ومفهوم الظواهر والمقولات phanéroscopie عند بيرس Peirce وصولاً إلى فلسفة الروح. لكن ليس للكلمات والألسن أي دور في النموذج الدليلي indiciaire، أو على الأقل لا تحتل فيه مكانة خاصة.

ج - المرجعية والاستدلال: ثمة علاقتان جوهريتان ترتبطان بالثلاثية والدليل هما المرجعية la référence والاستدلال l'inférence ، وكل منهما يؤسس لنمط من الدلالية(علم الدلالة) وصيغة للتأويل.

تعد دلالية المرجعية هامة بالنسبة لتقاليدنا الميتافيزيائية، لأنها تصف الشروط اللازم توفرها لتقول اللغة ما هو صحيح، وقد شغلت فلسفتنا منذ كتاب أفلاطون (كراتيل) ولغاية كتاب كويين Quine الموسوم Word and Object وكتاب فوكو: الكلمات والأشياء Les mots et les choses . وقد تمت العودة إلى الثلاثية الأرسطية بالإجماع حتى يومنا هذا لأنها تشكل منظومة - هدفاً للمرجع. ومن بين حركتيها المتماثلتين بالانتقال من الدال إلى المفهوم، ومن المفهوم إلى المرجع، فضلاً الأولى على الثانية لأن الحقيقة تُعرَف تقليدياً بوصفها توازن الواقع مع الفكر adaequatio .rei et intellectus

العملية العقلية التي تؤسس المرجعية تتميز عن العملية التي (تؤسس) الإحالـة الدليلية التي يمكن تسميتها: الاستدلال inférence . المرجعية تقيم علاقة بين نوعين من الواقع بما نوع المفاهيم ونوع الأشياء. في المقابل، الاستدلال يربط بين وحدتين تنتهيان إلى الواقع نفسه، أي بين شيئين، بحسب النظرية الإرجاعية الساذجة للدليل، أو تربط بين مفهومين، بحسب وجهة النظر الذهنية mentaliste .

بما أنَّ الاستدلال يشترك مع المرجع في كونه موجهاً، فإن العلاقات لا تحظى بالمكانة نفسها: الكلمة المكررة relatum سابقة، بينما الأخرى لاحقة – زمنياً وسببياً أو لأسباب أخرى، وبالتالي نقول إنَّ الأولى هي علامة الأخرى، كما الغيم علامة المطر. وبقي مفهوم كلمة العلامة هذا شائعاً وقابلاً للفهم بمعزل عن مفهوم منظومة العلامات؛ أي من دون علاقة خاصة تربطه بالألسن langues .

د. الاختلاف: لتحديد شروط وجود دلالية sémantique تتعلق بتمييز الألسن الخاصة، لا بد من دراسة إشكالية الاختلاف. لا شك في أن الإشكالية الخاصة

بالدلالية الألسنية (علم الدلالة الألسني) ستشكل من خلال التفكير بالترادف. وكان بريال، مؤسس علم الدلالة في فرنسا، يرجع إلى ما يسميهم آباء مدرسة كوندياك (1897، p. 255)، والكتاب الذين خطوا في ترافيحة *la synonymique* عصر الأنوار أصل المفهوم السوسييري *saussurien* للقيمة. وهي مسألة رئيسية في ما نقول: الدلالة ليست (أو ليست فقط) مكونة من خلال الاختلاف بين الأشياء، أو من خلال الاستدلال بين المفاهيم، بل أيضاً وأولاً من خلال الاختلاف بين الوحدات اللغوية. وهو ما سيسمح بنشأة نظرية القيمة عند سوسر *Saussure* التي تسمح، من خلال علاقتها بالدلالة، بالقطيعة مع الحتمية التقليدية على المستوى الذهني المستقل إزاء المستوى اللغوي، لكنه سابق في وجوده على هذا المستوى وأرفع منه. هذه الوحدات اللغوية تفرض تمييزاً بين المدلول والمفهوم¹.

ولا محيد عن هذا التمييز إذا اتفقنا على الطابع الاختلافي للوحدات اللغوية، ولا سيما الطابع النافي للتعارضات التي تحدها السلبية بشكل شديد. وهذا يعني بالنسبة للدلالية (علم الدلالة) الاختلافية، إنَّ مدلول الألسن، الذي يضطلع بدور عملياتي صرف ويخلو من أي مضمون تصوري *eidétique*، لا يكمن في المفاهيم، وبشكل أعم، لا يتكون من تصورات.

3. تطور إشكالية القيمة

يمكن تلخيص التطور الدلالي انطلاقاً من سوسر بمراحل أساسية أربع.

1- حينما درس الدلاليون (المتخصصون في علم الدلالة) إبان القرن المنصرم تاريخ دلالية الكلمات، لاحظوا أن دلالة الكلمة تتراافق في تطورها مع تطور ما يجاورها من كلمات في كف الرتبة الدلالية نفسها، ما أدى إلى بروز مبدأ عام أطلق عليه اسم قانون التوزيع *loi de répartition*.

2- إن تعريف سوسر للدلالة بوصفها قيمة ناتج عن الطابع المنتظم للألسن. وهو في الواقع ينقل مفهوم التوزيع من التطورية *diachronie* إلى التزامنية *synchronie*: وبذلك فهو يحدد دلالة الكلمات في كتف نموذج تزامني.

3- في مرحلة ثالثة، يمكننا؛ بل علينا تعريف القيمة في سياق محدود. في الجنس *antanaclase*، على سبيل المثال، ترد الكلمة بمفهومين مختلفين متتابعين. ربما نظن

(1) أعاد يمسليف صياغتها من خلال المقابلة بين الشكل والجوهر اللغويين.

أن القيم السياقية لا تقوم إلا بتعديل ثانوي للقيمة في اللسان. الواقع أن القيمة، على العكس، تكتسب تحديداً مضافاً في السياق، ويمكن إلغاء أية سمة لغوية محددة في اللسان أو إعطائها طابعاً افتراضياً من خلال السياق، سواء أكان محلياً (موضعياً) أم شاملاً. ونظريّة السيمات المرتبطة *sèmes afférents* (المؤلف، 1987) قد تمت صياغتها بغية توضيح هذه الظواهر.

4. أخيراً، يمكن تعريف القيمة بوصفها نتيجة موضعية لمسار تأويلي شامل: فربط المقاطع المتوازية يسمح لنا بخلق قيم جديدة تفاضلية *contrastives*، وقواعد ملاءمة régimes de pertinence من خلال الانتشار الدلالي المشترك الذي تؤدي إليه عملية إعادة التسييق *recontextualisation*، لكن، حتى لو بقينا ضمن المرحلة المعجمية، وهي الحد العادي لنظريات القيمة، علينا الاعتراف بأن تمييز القيم في هذه المرحلة يرتبط بالبني النصية.

4. من أجل توحيد إشكاليات الدلالة

إذا كان المناطقة logiciens يفضلون المرجعية، والنظريات البراغماتية تفضل الاستدلال، فإن علم الدلالة الألسني الذي ينتمي إلى التقاليد البنوية يفضل الاختلاف: هذه التقابلات في كتف الرتب الدلالية وبين الرتب الدلالية نفسها هي التي تسمح بتحديد المضامين المعجمية. لقد صاغ علم الدلالة المعرفي جزئياً إشكالية الاختلاف من خلال إدخال عدم المساواة الكمية بين أعضاء الفئة (أو الرتب المعجمية) أو الاعتراف بها، ومن خلال إدخال أشكال من التدرجية gradualité في تنظيم الفئات، لكن بما أن علم الدلالة الألسني مرتبط بأنطولوجيا معينة فهو لا يتصور تعرضاً علائياً «للمفاهيم».

الخلاصة التي اقترحنا مبدأها (انظر، 1991، الفصل الثالث) تنطوي على تعريف الاستدلال والمرجعية بالاختلاف، وأحقنا إشكاليات الدلالة بإشكالية المعنى، وأخيراً، قبول التأثير الكلي (النص) على الموضع (العلامات). إذاً نحن إزاء معالجة الاستدلال والمرجعية في إطار دلالية تفاضلية différentielle sémantique. وتتم دراسة الاستدلال في مرحلة ميكرو دلالية من قبل نظريات السيمات المرتبطة *sèmes afférents* (السيمات التي تحكم ضرورة السياق بنشأتها) على النقيض من

السيمات الأساسية *sèmes inhérents* الموروثة عن الظهور occurrence لعدم وجود النمط). المسارات التأويلية التي تعظم من شأن هذه الضرورات يمكن أن تضم كل أنواع الاستدلالات (أي إنها تربط المعرف المتنوعة بمرحلة الجملة والنص).

علم الدلالة التفاضلي يعالج المرجعية بدايةً عبر وصف القيود الدلالية على التصورات. فالصور الذهنية، على نحو خاص، هي المكمّلات *corrélats* النفسية للمدلولات. عندئذٍ تصبح مسألة المرجعية مسألة تكون الانطباعات المرجعية التي تستدعي تعاوناً بين علم الدلالة وعلم النفس.

إذا جمعنا إشكاليتي المرجعية والاستدلال في إشكالية الاختلاف، بعد ذلك لا بد من تقديم مقترنات لجمع إشكاليات الدلالة الثلاث في إشكالية المعنى. وما أن يتم نقل إشكالية الاختلاف من المرتبة الاستبدالية *paradigmatique* إلى المرتبة التتابعية *syntagmatique* فإنها تتجاوز قضية الدلالة لتفتح عندها مسألة المعنى. في المرحلة الميكرو دلالية تظهر أولوية إشكالية المعنى في كون أن السيمات *sèmes* الضرورية ليست متحققة إلا تبعاً لإجراءات أو قواعد سياقية، وهو ما يضع الدلالة في نهاية المطاف تحت رقابة المعنى.

كما يمكن لإشكالية الاختلاف أن تقوم بدور الوسيط إذا نقلناها من (محور) الاستبدال إلى (محور) التتابع، ومن الكلمة إلى النص بشكل يوضح تكوين الأشكال الدلالية في فنات. وبالفعل فإننا حين نصل إلى مرحلة النص سنجد العلاقات الأساسية الثلاث: المرجعية، والاستدلالية والاختلافية مصحوبة بتغيرات إعرابية هامة.

أ - لا شك أن البحث في أمر المرجعية صعب. فالنصوص المسمى «نصوص غير تخيلية»*non-fictionnelles*. تطرح مشكلة الحقيقة مع مرحلة القضية proposition. لكننا لا نزعم أن للنص قيمة الحقيقة إلا إذا كان مكتوباً بشكل مثالياً، ويتألف من قضايا حقيقة. أما بالنسبة للنصوص «التخيلية». فينبغي دراسة موضوع الواقعية (ليس بالمعنى الفلسفى للعبارة وكما استخدم في النقد الأدبى) تبعاً لصيغتها المحاكائية والانطباعات المرجعية الناجمة. لكن يبدو لزاماً علينا تجنب التعارض بين «الخيال» و«اللا تخيل» المعابر كتحصيل الحاصل والمستخدم كحتمية (كما في Text Encoding Initiative، على سبيل المثال) طالما أنه يفسد أشكال المحاكاة. وبما أنها

لا تتفق مع هذه التوقعات المُضمرة، نفضل عدم الخوض في قضية الحقيقة: فالنص من الناحية الفيلولوجية، ليس صحيحاً ولا خاطئاً بل ينظر إليه على أنه أصيل أو غير أصيل. قضية الصحة (الحقيقة) ترتبط بفروع معرفية أخرى (التاريخ، اللاهوت وغيرهما) يقوم كل فرع منها بمعالجتها بطريقته.

من جانب آخر، ينبغي على قضية التصور أن تترك المجال لقضية الانطباع المرجعي. فلنصل صيغة محاكائية⁽¹⁾ mode mimétique وتحدد النوع الذي ينتمي إليه. والتعارض بين النصوص التخييلية وغير التخييلية ليس بدليلاً على الإطلاق، فأيّ نص يمكن عدّه تخيليًّا إذا نظرنا إليه من خلال تشكّل الانطباعات المرجعية. لكن لا بد من تحديد الكيفية التي تتمكن من خلالها النصوص التي تزعم الحقيقة، سواء أكانت دينية sapientiels أم فلسفية أم علمية، من بناء نفسها بشكل يمكنها معه سنّ محاكاً نوعية.

ب - عالجت النظريات المعرفية instructionnelles للمعنى الاستدلالي في المرحلة النصية (أشهر هذه النظريات هي نظرية علم الدلالة الإجرائي la théorie de la logique du langage)، وهي تستند إلى صورة القواعد المعلوماتية للإنتاج (إذا كانت س، إذًا ع)، وترى في التأويل نوعاً من الحساب الاستدلالي calcul inferentiel. نظرية الملاءمة la pertinence (Wilson و Sperber⁽²⁾) أضافت إليها المبدأ القبلي للاقتصاد المعرفي بهدف ضبطها وإيهالها. النظريات المعرفية للدلالة المنحدرة من هذا التيار، مثل نظرية إيكو Eco مثيرة ومحدودة، لأن مفهوم المعرفة أقوى بكثير. وإذا كان التأويل المضبوط قادراً على أن يتضمن إجراءات، فهذا لا يعني أن يختزل فيها: وتبقى مشكلة تحديدها، والمطالبة بها وهرمتها hiérarchiser وتكييفها مع أهداف الممارسة الجارية.

(1) نقترح ثلاثة صيغ للنصية: تكوينية، ومحاكائية، وتفسيرية. وهي صيغ لا يحددها نموذج مجرد للعلامة التي قد يُشتق منها نموذج للاتصال يرتبط بالاقتباب الثلاثة: المرسل والمرجع أو المتلقى، بل عبر معايير عملية أولها النوع، تُجبر على فهم النص وإنتاجه، مثلاً هو حال تشكّل الانطباعات المرجعية.

(2) ترتبط إشكالية علة اللغة النفسي أيضاً بهذا التيار. وترتبط الأبحاث بتصنيف الاستدلالات وتسليتها، في الفرضية القائلة بأن فهم النص هو شأن الحاج.

ج - في المرحلة النصية تدخل إشكالية الاختلاف في إطار تقسيم الأشكال الدلالية إلى فئات. وتهدف الإجراءات التأويلية، مثل تقريب المقاطع المتوازية أو خلق التشابه homologation، إلى جمع أجزاء النص لاختيار السمات التمييزية القادرة على تحديده من خلال وضعه في سياقات جديدة أو أدق من سياقاته السابقة.

إن ربط إشكاليتي الدلالة والمعنى ببعضهما شرط لازم لكنه غير كافٍ من أجل إعادة تجميع علوم اللغة. في الواقع ترتبط شرعية التأويل بقضية التمييز pertinence لأنها تحكم بفرز الوحدات، ولا سيما الوحدات الدلالية. لكن «اللسان» يخلو من مثل هذا التمييز، لأنه يقترح سلسلة من الاحتمالات virtualités، ويحفظ النص بقسم آخر منها، لكن هذه الاحتمالات لا تتحقق في وحدات لغوية إلا في التأويل ومن خلاله. نقول بإيجاز إنه لا يمكن تعريف التمييز الدلالي إلا من خلال الممارسة التأويلية.

إذا كانت مهمة إعادة التجميع التأويلي لعلوم اللغة تقوم على ربط إشكالية العلامة بإشكالية النص، فلا بد في نهاية المطاف من تحديد مفهوم المسار التأويلي: رسم مسار تأويلي في مرحلة النص يفرض تعاون الإشكاليات الدلالية مع بعضها من أجل التعرف على التنوع السيميائي الخاص باللغات من ناحية، من أجل تحديد العمل السيميائي الخاص بالنص الذي يحدد صيغته المحاكاتية من ناحية أخرى.

2. التأويل

يجب التتبّه إلى أن كلمة «تأويل» interprétation تُحيل إلى مفاهيم تختلف كثيراً تبعاً لاختلاف الفروع المعرفية وإشكاليات العلامة والمعنى: الإشكالية المنطقية - القواعدية أنتجت مفهومي التأويل المنطقين: علم التراكيب syntaxe وعلم الدلالة sémantique مفهومان يختلفان عن المفاهيم الناشئة عن الإشكالية البلاغية التأويلية.

التصور والتأويل

تقوم مفاهيم الدلالة أساساً على علاقة التصور (من هنا التشبيهات الدارجة نحو: غطاء شفاف، شفافية، مرآة) على صعيد العلامة. بينما تستند نماذج المعنى إلى العمل التأويلي action d'interprétation على صعيد النص: النص (لا) يصور الأشياء ولا العالم إنما يحاكيهما بمعزل عن التوافق الاجتماعي وأشكال الافتراض والأحكام العامة المسبقة doxa.

الفرع المعرفي	العلاقة الأساسية	الوحدة الأساسية
grammaire منطق، قواعد	تصور	العلامة
sémantique vériconditionnelle	تصور	الجملة
براغماتية	تأويل	
بلاغة/تأويل rhétorique/herméneutique	تأويل	النص

نلاحظ في الجدول أعلاه الموقع الغامض للجملة بسبب انتماها إلى الإشكالية المنطقية-القواعدية، بعد أن اختزلت إلى قضية واحدة أو عدة قضايا، لكن إذا نظر إليها كمرحلة فتراتها تنتمي إلى الإشكالية البلاغية / التأويلية / rhétorique / herméneutique.

2. ثلاثة مفاهيم للتأويل

بما أن التقاليد القواعدية لم تُنتج مفهوماً خاصاً بالتأويل، فهي تستند تقليدياً إلى المنطق⁽¹⁾. ومن ناحية أكثر تقنية لا بد من تمييز المفهومين المنطقيين للدلالة: المفهوم التركيبى syntaxique والمفهوم الدلالي sémantique.

* المفهوم التركيبى يجعل المعنى نتيجة لتأويل معين (بالمعنى التركيبى للعبارة) أي بمعنى الترقنة transcodage.

عندما يجب افتراض فرز ما هو تركيبى عما هو دلالي من جهة، ومن جهة أخرى، افتراض تجانس في الأشكال (الاتجاهات الشكلانية التركيبية والأشكال الدلالية، التي عموماً ما تكون شكلية propositionnelle، مثلما هو حال الشكل المنطقي عند شومسكي) التي تنحدر من النموذج الشكلي نفسه. وبالتالي فإن التأويل

(1) إذا شكلت المقاربة المنطقية لغة منذ أرسطو، فقد سمح لنا هذا القرن بوضع شكلة ترتبط بتطور المنطق الشكلي (مونتاغ).

يُختزل إلى ترميز *transcodage* للغة «الطبيعية» في لغة مصطنعة.. عندها لا يجوز أن ندھشَ أن يختزلَ علم دلالة المعنى (*intensionnelle*) عند مونتاغ *Montague* على سبيل المثال، إلى مجرد نقل حرفي للتركيب *syntaxe*.

* المفهوم الدلالي (الناجم عن التقاليد المنطقية) يستند إلى علاقة تصور بين الرموز المنطقية والأشياء، لكنه لا يقدم أية ضمانة لغوية، ولا ينتمي إلى الألسنية طالما أنه يقوم على أنطولوجية خفية، مثل إمكانية تصوير الأشياء برموز وبحالات أشياء من خلال الأشكال *propositions*.

* في المقابل، تقود فكرة البلاغة/التفسير إلى تعريفٍ غير منطقي للتأويل: حتى وإن استطاعت وصف عمليات عقلية، فهي لا تستند إلى المنطق إنما إلى العلوم الاجتماعية وعلم النفس والأنثروبولوجيا.

ينظر إلى التأويل أساساً بوصفه مساراً في نص أو أداء سيمياطي. وهذا يفترض وجود أربعة عناصر تجاهلتها المفاهيم التركيبية والمنطقية-الدلالية للتأويل: (1) فاعلٌ مُحدّد يؤول، (2) ممارسةً اجتماعية معينة، وبالتالي (3) فهو يؤول فعلًا و(4) وما هو موجود في الزمن *temporalité*.

* المعنى: لا يمكن للتعارض بين الدلالة والمعنى أن يكون كافياً للتدليل على وحدة مفهوم المعنى. وقد وضع كل من ديمارييه وبوزويه في مقالتهما «معنى الموسوعة (1765, XV, p. 16) الدلالة في مقابل المعنى كما وضعا مضمون الكلمة المعزولة في مقابل مضمون كلمة في سياق عبارة أو جملة. أما المعنى النصي فنرى فيه - إذا صح التعبير - ما يرمز إلى الفصل بين المعنى القواعدي والمعنى التفسيري *grammaticale* *herméneutique*. ونتصور أن هذين النحوين قد عملا على الفصل بينهما عن سابق قصد وبما يتاسب مع برنامج عصر الأنوار⁽¹⁾.

المعنى بوصفه ظاهرة سياقية

رأينا في علم الدلالة المعجمي أنه بوسعنا القول إن الدلالة هي مضمون الكلمة المفترض أنه ثابت، أما المعنى فهو مفاهيم هذا المضمون أو استخداماته في السياق: وبالتالي فإن الدلالة هي نمطٌ متكون انتلاقاً من المعاني التي نلاحظها في الخطاب، والتي تتمتع بمكانة الظهورات *occurrences*. يرى المنظرون الكلاسيكيون قبلهم

(1) بعد الثورة استبدل فونتانييه المعنى الروحي بالمعنى العقلي.

بعض نظريات النماذج المعجمية الأولية prototypes أنه كان للكلمة دلالة خاصة وثابتة أو على الأقل دلالة مُفضلة تحدد تغيرات المعنى أو مفاهيمه بالنسبة لهذه الدلالة، بوصف هذه المتغيرات أو المفاهيم غالباً ما تُعد طارئة على هذا الجوهر، أو بتعبير أكثر حداً، هي معانٍ محيطية للمعنى الأساسي core-meaning أو النموذج الأولي.

لقد كانت الكلمة مرهونة بنموذج المرجعية، وبالتالي فهي غير قادرة على توضيح المعنى أو تفسير سبب وكيفية تغييرها بتغيير السياق، حتى لو افترضنا أن الدلالة فيها مشوهةً. إذا أرجعنا المعجمي المعجمية إلى النصوص التي تظهر فيها، ثم أرجعنا هذه النصوص إلى الأجناس والخطابات التي ترتبط بها، علينا أن نعرف بأن «المرجعيات» تبقى رهن المعايير codifiées التي تحكم بها.

في نهاية المطاف، قد تكون التراتبية بين المعنى والدلالة معكوسة. فالمعنى ليس دلالة صحفها السياق: كما أن الدلالة ليست نمطاً مشوهاً بأشكال متعددة في ظهوراته occurrences التي تشكل المعاني، بل معنى عاد إلى طبيعته بعد تحريره من سياقه. عندها يصبح النمط مجموعة من المفاجآت، وملخصاً اتفاقياً للظهورات التي اتفق على أنها ملائمة لتعريفه. وسنرى لاحقاً أن العلاقة (الأونتولوجية) بين النمط والظهور لا تناسب أبداً إشكالية النص.

المعنى بوصفه ظاهرة نصية

ثمة تعارض يتعلق بمراحل الوصف حينما تتحدث عن دلالة الكلمة ومعنى النص، عندها فإن التمييز الثاني يعكس التمييز بين الإشكاليتين المنطقية-النحوية من جهة والإشكالية التفسيرية/ البلاغية، من جهة أخرى.

دعونا الآن نحدد مراحل الوصف. من الغريب أن غالبية نظريات الدلالة لم تتجاوز حدود العلامة المعزولة، لأنها ليست سوى حدث مصطنع artefact. والعلامة المعزولة لا يمكن ملاحظتها تجريبياً، وما عزلها سوى قرار منهجي. في المقابل فإن الملفوظات التجريبية هي عبارة عن نصوص مشفوهة أو مكتوبة، أو مقاطع من هذه النصوص.

مع أن الجملة تحتل موقعاً وسطاً بين العلامة والنص، إلا أنه يُنظر إليها تقليدياً انطلاقاً من العلامة وليس من النص. لا شك في أنَّ البراغماتية حاولت وضع شكل

من السياقية *contextualité*، إلا أن علاقة التصور التي تحدد المعنى الحرفي بقيت أساسية. الواقع أنه يمكننا استنتاج المعنى المُشتق⁽¹⁾ انطلاقاً من المعنى الحرفي. بشكل أعمّ نقول إن التباس مفهوم السياق سببه أنه يشكل نسبياً منطقة امتداد لمجال المعنى والجملة، بينما هي تضيق لمجال النص.

المعنى و التدلل semiosis

هذه النقطة تلزمنا بإعادة تعريف التدلل *semiosis*. ينبغي إحالة هذه العملية (أي عملية التدلل) إلى مستوى المضمون والتعبير للنصوص وإلى الأداءات السيميائية الأخرى، وألا تحدد بوصفها علاقة بين دال العالمة ومدلولها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يجب ألا يتم تحديدها من خلال علاقة منطقية لمجرد أنها قابلة للصياغة كما هو حال الاستدلال في التقاليد القصدية⁽²⁾ *intentionnaliste*، أو الافتراض المسبق المشتركة في التقاليد البنوية. أخيراً، لا يشكل الدال نقطة انطلاق تلك العملية على الرغم مما تقوله النظريات الاستنتاجية *inférentielles* أو التشاركية *associationnistes* لأنه هو نفسه يحتاج إلى من يُعترف به.

عبارة أخرى، العلاقات التي تقيم المعنى تنتقل من مدلول إلى مدلول كما تنتقل من مدلول نحو الدال. كما نعرف علاقة ربط الدال بالمدلول انطلاقاً من شبكة العلاقات القائمة بين المدلولات في كنف النص – معتبرين الدالات كمؤولين تسمح ببناء بعض هذه العلاقات. وننظر إلى هذه العلاقات بوصفها مساراً موجهاً. ولا شك في أنه يمكننا تمييز قدر من أنواع التدلل⁽³⁾ *sémiosis* وأنواع المسارات الأولية، لكن لابد من الإشارة إلى أن العلامات كلها لا تخضع للمسار نفسه.

(1) البراغماتية، في تعريف المنطق الوضعي لها، تعمل على الإشكالية المنطقية-القواعدية، كحال نظريات الججاج في اللسان.

(2) في الدراسة التاريخية يستخدم مصطلحا «الوظيفية» و«القصدية» للدلالة على نموذجين لكتابه التاريخ. في الأصل، تحيل كلمة «الوظيفية» إلى أحد تيارات العلوم الاجتماعية الذي مثله مالينوفסקי، أما كلمة «قصدية» فتحيل فوراً إلى الظواهرية. الأولى تركز على أفعال الأفراد بوصفها تحقيقاً لإرادتهم، ومقاصدهم، أما الثانية فتشدد على السياق التاريخي وتسلسل الأحداث.

(3) أي عملية ربط الدال بالمدلول. والمصطلح العربي أخذناه عن: طانع الحداوي، سيميانيات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط، 1، 2006.

أخيراً، لا يمكن تحديد التدلال إلا بوصفه نتيجة للتأويل وليس انطلاقته. وتبعد عملية تمييز الدوال signifiants بشكل أحد مداخل المسار التأويلي، لكنه مدخل مسbroق بالتوقعات والتخيّلات التي يحدّدها العقد الخاص بالجنس النصي للممارسة الجارية. كما يbedo هذا التمييز نقطة عودة.

إن إعادة تعريف التدلال على هذا النحو تعده بالضرورة إلى مفهوم المسار التأويلي. بعبير آخر، ليس المعنى ناتج ترميز codage مسبق من شأنه ربط الدال بالمدلول ربطاً دقيقاً أو برتبة من المدلولات (لأن اللسان ليس مجرد قائمة) : المعنى ينبع عبر مسارات تميّز discrétilsent المدلولات وتضمها إلى بعضها بعض مروراً بالدوال.

كما أن دلالة الكلمة، بالنسبة للألسني - الفيلولوجي philologue تمتزج بتاريخ تأويلاتها.. أما بالنسبة للمتحدث، فهي تختلط بالتقاليد الملفوظية والتأويلية التي يضعها فيها ويستمر فيها على طريقته. لكنها لا تختزل، في أي حال من الأحوال، إلى علاقة بين العلامة والمفهوم والشيء، ولا حتى التعريف القليدي للعلامة بوصفها شيئاً يحل محل شيء آخر aliquid stat pro aliquo نسعي إلى تأسيس السيميائية عليه . (cf. Eco, 1992)

إجمالاً، العلامات عبارة عن تأويلاً مُشيّأً réifiées، ولكي تكون أكثر دقة نقول هي لحظات تلك المسارات التأويلية التي تربط تصورات عقلية بتلك الإدراكات الخاصة التي نطلق عليها اسم العلامات.

المسارات التأويلية والتدلال sémirosis

نأتي هنا إلى المسألة الأساسية التي غالباً ما أشيع النظر عنها مع أنها تحكم بتوحيد التفسير herméneutique والفيلولوجيا: كيف نتصور وحدة مستوى اللغة، وهي خليط غير مقبول من المحسوس والمفهوم؟ يمكننا بطبيعة الحال تقديم إجابة وظيفية تقول إن للغة، بالفعل أو بالطبع par vocation وظيفة وسيطة بين المجالين، كما ينبغي على هذا المفهوم الاعتراف بوحدة المستويين – وهو ما لا يفعله النحويون التوليديون لاعتبارهم أن التعبير مجرد طبقة سطحية نهائية.

ينبغي على المفهوم غير الثنائي دمج الدوال والمدلولات في المسارات نفسها: ويتميز فضلاً عن ذلك من خلال أنماط العمليات نفسها، والدوال ليس أمراً مفروغاً

منه أكثر مما هو الأمر بالنسبة للمدلولات. إن مفهوم المسار السردي يسمح بتوضيح العلاقة الإشكالية بين مستوى اللغة حتى لو كان خاصاً بعلم الدلالة الذي أنتجه. وبالفعل، فقد أشار علم الدلالة التأويلي أكثر من مرة إلى أن تحقق السمات الدلالية كان يقتضي المرور عبر هؤلاء المسؤولين الذين ترى فيهم دوalaً (عادةً ما تكون القافية على سبيل المثال، مؤشراً على وجود علاقة بين السيميات sémèmes).

من أجل إعادة تأسيس تأويلي للسيميائية

هذه المفترضات كلها تلتقي عند إعادة تأسيس تفسيري لعلم الدلالة، ومن بعده للسيميائية انطلاقاً من أطروحتات تتعلق بمرحلة العالمة والنص.

* لا يمكن وصف العالمة إلا من خلال مسار تأويلي. فعلامة التnicité، على سبيل المثال، تُعد مجرد حد فاصل للدلالة، قد يكون لها دلالة في السياق وتعمل بوصفها مورفيم morphème (علامة التعجب يمكن أن تعني مثلاً «المفاجأة»).

* لا تشكل العالمة في حد ذاتها مرجعية أو استدلالاً أو اختلافاً. هذه العلاقات تفضلها نظريات مختلفة، لكن المسارات التأويلية الفعلية أعقد من هذا بكثير، ولا يسمح تحليلها بالعثور على علاقات يمكن الاكتفاء بوصفها (الاستدلالات التأويلية، على سبيل المثال، ليست شكلية بل ترتبط بما يسميه روشل Russell الاستدلال الحياني)؛ وهو ما يعادل القول بأن المسارات التأويلية هي لا شك أكثر قرباً من العمليات الإدراكية للتعرف على الأشكال من الحساب.

* النص أو الأداء السيميائي هو الوحدة الأساسية بالنسبة للإشكالية البلاغية-التفسيرية. وعلى هذه، لابد من التتبه إلى عدم الخلط، كما تفعله الإشكالية المنطقية-القواعدية منذ عهد الرواقيين، بين الأساسي والثانوي. فكون العالمة اللغوية (مورفيم morphème) وحدة دنيا لا يعني أنها أساسية.

إذا كان النص بالنسبة للإشكالية البلاغية/التفسيرية هو الوحدة الأساسية، فإن المرجعية ترى في الوحدة اللغوية مادة البحث القصوى. وهي عبارة تستدعي ملاحظتين :

أ) مادة البحث ترتبط بوجهة النظر التي تحكم بتكونها، سواء تعلق الأمر بحدود لازمة كما هي حدود قصة تقوم على المحادثة، أم انعكاسية كما هو حال مادة

البحث النصية ضمن جنس ما. ب) يجب فهم المرجعية هنا بالمعنى الفيلولوجي – وليس بالمعنى المنطقي –، لكن الثانية ليست في الواقع سوى التحقق الموضوعي objectivation للأخرى، لهذا أكدنا على أن التنظيم التفسيري يهيمن على التنظيم المرجعي. فالإنسان لا يعود إلا إلى ما هو شائع doxa، أي إلى مجموعة من الفرضيات المعيارية التي أقامتها النصوص المشفوهة أو المكتوبة بشكل منتظم فهيمنت بذلك على الممارسة الجارية. فمثلاً، مرجعية رواية «العمة بيت Cousine Bette⁽¹⁾» ليست فرنسا إيان عهد لوبي فيليب، بل هي في المقام الأول وحصرًا «الكوميديا الإنسانية»⁽²⁾، مضافاً إليها روايات أوجين سو Eugène Sue⁽³⁾ التي أراد بلزاك مجاراتها وتجاوزها.

* باختصار، تتكون أشكال هذا التأثير (يمكن القول إن المعنى ينبع عن ربط علاقات داخلية وخارجية بالنص) من تلاقي سياق معين بنص متداخل intertexte. إجمالاً، يمكن فهم تحديد الخاص من خلال العام بطرقتين: تأثير النص على أجزاءه من خلال تأثير مجموع النصوص corpus على النص. لا شك في أنه يمكن الاحتجاج على أن النوع الأول من التأثير هو تأثير بنويّ، أي محابيث immanente مبنوعاً ما، والنوع الثاني لازم contingente «مفروض من الخارج». لكن النص يتوجه نحو النص المتداخل intertexte، سواء أكان هذا التوجه عاماً تفرضه معايير جنسه أم خاصاً من خلال الإشارات أو المقوسات.

كانت علاقة الوعي بما هو خارجي extériorité المتفق على أنه أساس عملية التتحقق الموضوعي objectivation تربط الدلالة بتصور غيريّité altérité أنطولوجية مكتملة، وهي عالم الأشياء، وتوسسه على «واقع» ليس سوى رأي الوضعيين الشائع. بالنسبة للإشكالية البلاغية/التفسيرية، يتكون خارج النص من نصوص أخرى، وبشكل أعمّ من أدوات سيميائية: إذا تم الحفاظ على الافتراض المسبق réquisit الأساسي لغيريّة ما من خلال العودة إلى مجموعة النصوص، فإنه لم يعد يفرض اللجوء إلى

(1) إحدى روايات الروائي الفرنسي المعروف بلزاك (م)

(2) الاسم الذي أطلقه بلزاك على مجموع أعماله (م)

(3) روائي فرنسي (1804-1857)، من أهم ما كتبه رواية «خباراً باريس» (م)

خلط أسطولوجي disparate ontologique ولا إلى صدق النية الذي من شأنه ربط المدلولات بجوهر الأشياء.

علم الدلالة التأويلي والإشكالية البلاغية/التفسيرية

على الرغم من تزايد الاهتمام بأنواع البلاغة الجديدة وابعاث التفسيرية، لن تتجزأ على الزعم بقدرنا على إحياء فرعين معرفيين يقال إنهم لم يعودا صالحين بعد أن علاهما الغبار، إنما نود فقط دمج مكتسباتهما في علم دلالة النصوص لما لها من أهمية متنوعة ومكملة.

التفاوت النوعي

في الوقت الذي لا تستطيع فيه الإشكالية المنطقية-القواعدية سوى فرز الفروق في درجة التجريد الموجودة في جمل النص (كما نرى عند كل من van Dijk و Kintsch على سبيل المثال)، وفي الوظيفة الحجاجية argumentative (كما عند Ducrot ومدرسة جنيف)، فإن مسألة التفاوت النوعي تقع في صلب التفكّرات البلاغية أو التفسيرية كاللحظات الحاسمة، والحركات المعتبرة، والإيضاحات والإلغازات. هذا كلّه من شأنه وصف الأشكال الدالة للنص، لكنه لا يدخل في الإجراءات القواعدية الخاصة بالتقسيم والتحليل التوزيعي.

الإشكالية المنطقية-القواعدية تخضع لنموذج الماهية-العلاقة entité-relation، الذي يفترض تمييزاً أسطولوجياً مرجعياً (تحكم بالتعارض بين العبارات المكتفية دلائياً catégorématiques¹، والعبارات التي تكتسب معناها بعلاقتها بغيرها syncatégorématiques²، كالمحمولات، و الذرائع، والكلمات المعجمية والواصلات connecteurs graphs، والعُقد وروابط الشبكات الدلالية والحرروف الذهنية conceptuels).

(1) بحسب المدرسة السولاتية في القرون الوسطى يطلق على الأفعال والأسماء التي يمكن أن تشكل لوحدها جملة كاملة، أما «أجزاء الخطاب» الأخرى فتسمى syncatégorématiques

(2) هي رؤية تقليدية للامتناهي الذي تشكل المتاليات الرياضية نموذجاً له، وهو الذي لا دلالة له إلا بارتباطه بعناصر أخرى من النمط نفسه (كلمة، رمز معلوماتي الخ..)

كمقاربة أولى نرى في الإشكالية البلاغية/التفسيرية أن الغلبة للتعارض القائم بين الأشكال والمضامين: فالمضامين عبارة عن تواترات (من السمات المشتركة) isotopies النوعية (وما احتزال المعنى النصي إلى هذه التواترات فقط كما في نظريات المعاني المتعددة، إلا نوع من التبسيط)، وكذلك احتزال الأشكال، إلى جزيئات سمية (كالموضوعات والممثلين).

لا يُختزل النص بسلسلة من الجمل، لأن للأشكال الماكرودلالية macrosématiques ميزاتها الدلالية الخاصة بفضل تطورها والخصائص التي تعزى إليها. في الحقيقة، ينبغي على المسارات الدلالية أن تعرف بالحركات النصية كالتخييم والانقطاع التي لا شك في ارتباطها بما يسميه ف. دواي F. Douay بحركات اللفظ. ومن جانب آخر، فإن التفاوتات النوعية تدل على أماكن أو أوقات ملحوظة يمكن تسميتها بالنقاط الدلالية العقدية، وتتحدد بارتفاع درجة قدرتها على الربط. وأشهرها تلك التي يسهل عزّلها: كالردد التي تغير البنية السردية، والكلمات التي تربط عدة تواترات isotopies نوعية بعضها. وهي على العموم تشكل أهدافاً للإيماءات المُعبَّرة énonciatifs. هذه الإيماءات مضافة إلى الحركات، والنقاط العقدية والأوقات العصبية ودرجة سرعة الإيقاع tempo du rythme وتقسيم التعرجات phrasé des contours، كلها تسمح بتصور النص وكأنه مسار أو حركة لفعل سيميائي بمعزل عن تسلسل الرموز. النوع يقتن سلوك هذا الفعل، لكن ما يمكن أن نسميه فعل التحرير ductus هو ما يمنح اللفظ خصوصيته، ومن شأنه أن يسمح بتمييز الأسلوب الدلالي من خلال الإيقاعات والخطوط الخاصة بأطراف الأشكال.

هذا المفهوم الصرفي الدلالي للنص لا يخضع لأحادية تقاليد القواعد. لكنه يسمح، على نحو خاص، بنشر مفهوم المسار التأويلي، ولا يهم هنا كثيراً أن يرسم التصور حركات dynamiques فوق فضاء معين، أو إيقاعات في الزمن. المشكلة الأساسية التي ت تعرض التقاطع تطرح نفسها على النحو التالي: الإيقاع هو الذي يسمح بإدراك المسافة intervalle، والحركة هي التي تسمح بتمييز discréteriser المقطع. هذه المفاهيم الوسطى تسمح بتصور علاقة الكلي بالخاص بشكل أقل تبسيطًا وسكوناً من الشكل الذي يربط العنصر بالمجموع أو حتى الجزء بالكل. إن

نفاذ الكلي إلى الخاص، كما في حال الحفظ عن ظهر قلب *mémorisation*، على سبيل المثال (أي تأويل يفترض مثل هذا الحفظ) يمر عبر الأشكال الدلالية. في المحصلة يمكن نمذجة هذا المفهوم الصرفي - الدلالي من خلال نظرية المنظرات الديناميكية، على اعتبار أن المضامين الدلالية تظهر عندئذ كمتاليات على شكل نقاط منتظمة، و تميز الأشكال من خلال نقاطها المفردة.

النص: من الحالة أو الموقف⁽¹⁾ situation إلى التقاليد أو النقل tradition

إن علاقات النص بالذاتية المتبادلة intersubjectivité وبالمجتمع والتاريخ في فترتين متكاملتين: مرحلة التلفظ به ومرحلة تأويله) تبقى عموماً غير ممكنة بالنسبة للإشكالية المنطقية-القواعدية، أو حينما يتم الحديث عن هذه الروابط فإنما بطريقة محدودة.

* الحالة:

لا شك في أنه قد سبق للبراغماتية دراسة الحالة: في الوقت الذي كانت فيه البراغماتية الشكلية تسعى إلى معاير paramétrage عواملها بشكل مجرّد، كان التيار الميكروسيولوجي يسعى إلى تفصيلها. لكنها في كل الأحوال، بقيت تراوح في زمان ومكان التبادل، وتحلّط الشخصيات بالأشخاص، سواء أكان من خلال نظرية الإشاريات⁽²⁾ théorie des indexicaux أم في نظرية أفعال اللغة وما إليها. أما البلاغة فقد تمكنت من تعريف مكونات الفعل المتبادل (actio et narratio) وربط المحاججة بالإقناع، والاستناد إلى الأسس الانفعالية للفعل المتبادل (نظريات

(1) إحدى المقولات العشر عند أرسطو، كأن يكون الإنسان جالساً أو نائماً الخ، وهي أيضاً وضع الكائن الحي، ولا سيما وضع الإنسان، من حيث علاقته الجدلية الدائمة بمختلف عناصر البيئة التي يوجد فيها، أو الحالة العامة السادسة في مكان وزمان محددين.

(2) الإشاريات (الآن، هنا، أنا) تعني في فلسفة اللغة عبارات ترتبط دلالتها كلها ببعض خصائص السياق التي يتم التلفظ بها من خلاله. ويرتبط معنى الإشاريات باللحظة وبالمكان وبفاعل المفهوبية. أما اسم العلم أو الإسم العام (على سبيل المثال) فيستمر بتعيين الشيء نفسه إذا لفظ في لحظتين مختلفتين أو من قبل شخصين مختلفين.

البراغماتية الأنثربولوجية تفضل استخدام كلمة déictiques بالنسبة للعبارات التي تقوم بهذه الوظيفة، وكلمة deixis للآلية التي يمنح مرجعه من خلالها إلى مقطوعة لغوية.

الأخلاق والانفعالات *éthos* ،⁽¹⁾ pathos والتفكير بغياب التكافؤ النوعي للزمن السيميائي في نظرية لحظة الانعطاف الحاسمة *théorie du kairos*.

* الممارسة:

الحالة الاتصالية وحالة التأويل، حالتان تنتهيان إلى ممارسة مجتمعية يجسدتها النوع النصي على الصعيد السيميائي. من هنا علاقته بالأخرى وبقضية المسؤولية التي هي مسؤولية المتحدث أو المؤلف بمقدار ما هي مسؤولية المستمع أو القارئ. إلى جانب القضية الأخلاقية، فإن ما نسميه «ضبط» الفعل المتبادل قد عالجته البلاغة كما عولج التفسير من قبل نظرية التكيف *accommodatio* التي تصف هذه الحالات ضمن النص. هذه المسألة تتجاوز حتماً موضوع التقاليد المنطقية-القواعدية الذي لا يستطيع تمييز الخطأ من الكذب على سبيل المثال.

* التقاليد:

ما من ممارسة إلا وتدخل في تقاليد معينة تسمح بأن تُعاش وتُفهم وتُحدَّد بالنسبة للظاهرات *occurrence* المعيارية السابقة. لدرجة ينبغي معها طرح قضية التمطية *typicity*، كما نرى، في إطار الأصالة أو المعيارية *canonicité*. هنا أيضاً، لا تقدم لنا الإشكالية المنطقية-القواعدية إجابة واضحة. بينما وضعت التوجهات التفسيرية الفيلولوجية منها والفلسفية نظريات تتعلق بالنقل والتقاليد.

(1) ثمة ثلاثة محاور ضرورية للإفناع هي: الأخقيات والكلمة والانفعال. الأخلاق *éthos* تعني شخصية الخطيب وقيمته الأخلاقية، والصورة التي يتركها في نفس مستمعيه. الكلمة أو *Logos* تعني الرسالة المكونة من كلمات المجتمع وفي براهين. أما الانفعال *Pathos* فيعني المشاعر التي تعتمل في نفس المستمع.

5. نظريات الكائن وتأريخ انتاج الكائنات ontologies et ontogenies

1. قضية النمط

اعتقدنا على الاعتقاد بأن تأويل العلامة هو تصوّر لظهورها على شكل نمط، وبالتالي تحديد دلالتها. هذا التقسيم إلى فئات (الفيثة) catégorisation القائم على أساس الأبحاث المعاصرة حول تعددية المعنى (Lakoff, Victorri)، يلعب دوراً أساسياً في التقاليد الأرسطية لدرجة أنه صار نموذجاً لأية عملية معرفية cognition، وتأسس عليه المفهوم التصنيفي للعلم (الموجود بقوة في علوم اللغة). مع هذا فإن التقسيم إلى فئات (الفيثة) يفترض: 1) وجود أنطولوجيا إيجابية للأنماط تقوم، وفقاً للميتافيزيقا الأرسطية، على جوهر الأشياء، لدرجة أنه قد يكون للكلمات معنى ليس إلا لأن للأشياء كينونة (كما يؤكد أرسطو في كتابه الميتافيزياء)؛ 2) الشفافية النسبية للظاهرات التي يمكن معها تصورها عقلياً على شكل أنماط. الحقيقة أن الإسمانية الأوّل كامية¹ nominalisme occamien ' ومن بعدها إسمانية لوك lock، التي ورثتها

(1) Guillaume d'Occam أو Guillaume d'Ockham (1347-1285)

الملقب «بالدتور غير المرئي» أو «المؤسس المحترم»، كان فيلسوفاً وعالم منطق ولاهوتي إنجليزي وأحد أعضاء الطريقة الفران西سكانية التي تعد أرفع ممثلاً للمدرسة السكولاتية أو «الإسمانية» بحسب مصطلح أوكام نفسه، وهي إحدى المدارس الهمامة المنافسة للمدرستين التومية thomiste و السكوتية scotiste. اتّهمنه السلطات السكولاتية بالتجديف لأنّه شكك ببعض البديهيات اللاهوتية التقليدية، ولاسيما مقدمات اللاهوت «العلمية»، وأنّه انتقد إمكانية البرهنة على الوجود الإلهي. كما وجه سهام نقه إلى أساس السلطة الدينية للبابا متفقاً بهذا مع أفكار إمبراطور بافاريا لويس الرابع، الذي كان يقود حرباً ضد الكرسي - الرسولي. ويرى البعض في فلسفة أوكام مقدمات للعلم الحديث والتجريبية الانكليزية، إضافة إلى الفلسفـة التحليلـية المعاصرة لأنـه يشدد على الواقع وعلى نمط الحاجـاج المستخدم في الخطاب العقـلاني على حساب الجـدل المـيتافيـزيـقي حول الجوـاهـر.

الإسمانية: مذهب يقول بأن الأفكار العامة أو الكلمات، ليست شيئاً أكثر من الأسماء الدالة عليها. وقد ذهب بعضهم إلى القول بأن القوانين العلمية هي من هذا الجنس، مما يُبطل قيمة هذه القوانين من حيث هي تعبير عن حقيقة موضوعية، بل تصبح القوانين العلمية ضرباً من المصطلحات اللفظية التي تساعدنا على ترتيب معارفنا، كما تساعدنا في الحياة العملية. فالعلوم، عند الإسمانيين ليست أكثر من لغة منظمة. (المترجم عن: معجم المصطلحات الفلسفية، عبد الحلو، المركز التربوي للبحوث والإيماء ومكتبة لبنان، 1994)

الوضعية المنطقية وفلسفة اللغة المعاصرة، لم تقطع مع واقعية المفاهيم العامة لتشجيع واقعية المفاهيم الفردية. أما نحن فنضع في مقابل هذه الواقعية المعتدلة التي اغتصبت اسم «الإسمانية» إسمانية جذرية، هي بكل بساطة لا- واقعية:
أ) الأنماط هي إعادة تشكيلات انتقالية تخضع لأهداف الممارسة الجارية ولا تتمتع بأية أولوية أنطولوجية على الظاهرات occurrences.

ب) للمقابلة بين النمط والظهور occurrence أهمية كبرى بالنسبة لعلوم اللغة، لأنها تتعلق بقضية المقابلة بين اللسان والكلام (بالمعنى السوسيري). والمقابلة بين المعنى والدلالة تترجم على الصعيد الدلالي، المقابلة التي قدمتها خطأ النصوص المناهضة لسوسير على أنها تناقض ومعين لا يناسب للتناقضات المُتَخَيلَة. العلاقة المركبة بين النمط والظهور، وبين الدلالة والمعنى، تعكس في الواقع التناقض القائم بين الإشكاليتين: الإشكالية المنطقية-القواعدية التي تقود إلى تكون النمط، والإشكالية البلاغية/ التفسيرية التي تقود إلى تأويل ظاهرات النمط.

كما ينبغي على المقابلة بين النمط والظهور، في الإشكالية البلاغية/ التفسيرية، أن تترازَل لحساب المقابلة بين الظهور-المصدر والاستعادة reprise. فقد تكون الظاهرات-المصادر معيارية وترتقي إلى مستوى النماذج parangons. وبما أن تغير السياقات في الواقع يجعل التكرار مستحيلاً، فإن الاستعادات reprises تعدل المصادر وتغيّرها. والعلاقة بين الظاهرات تقوم بواسطة مجموعة من إعادات الكتابة (والتأويلات التي تتحققها مادياً). ومع أن قضية التأويل لا تطرح نفسها بخصوص العلاقة غير الزمنية بين النمط والظهور، إنما في علاقة تقليدية تعبّر عن نفسها في زمانية سردية ذات قيمة valuée. وعليه فإن الموضوع الأدبي ليس نمطاً (بالمعنى الأنطولوجي) إنما مجموعة من التغييرات التي تقوم «الصيغة المهيمنة» formule topique بالإفصاح عن ثوابتها. والنصيّة textualité نفسها تتكون من عروض وتطورات واستعادات وتغييرات.

نظريات الكائنات ontogenies

ترتبط إشكاليتا المعنى والدلالة بأنطولوجيات مختلفة. ويبدو أن المعنى، بوصفه كلاً، له علاقة مميزة مع أنطولوجيا كلية (الإلهي، على سبيل المثال) : في الواقع، إن المعنى يفترض مبدأ موحداً (جامعاً) للنص؛ أي الإلهام الإلهي للكتابة، ويأتي بعدها

أسلوب المؤلف. هذه الكلية تبدي من خلال مبادئ بنوية كتلك التي تقتضي معرفة تاريخ آباء الكنيسة والطقوس المقدسة patristiques de l'acolouthie إضافة إلى مبادئ البداية المهيمنة l'initiale prégnante .

في المقابل، للدلالة علاقة متميزة بأنطولوجيا الجزء، أي أنطولوجيا الموضوعات objets، التي غالباً ما تم مماهاتها بالأشياء choses مما يتجاوز الإسمانية ويؤدي إلى ظهور جواهر مفردة.

هذا الكلام الأخير لا يدل إلا على واحد من اتجاهات البحث، فإشكاليتنا الدلالة والمعنى تفترضان شكلين من المحاكاة mimésis هما: 1) المحاكاة السلبية للموضوعات التي تفترض أنطولوجيا مميزة موجودة مسبقاً تكون اللغة تصوراً وسيطاً لها أو لا تكون؛ و2) محاكاة فاعلة للعالم تضع أنطولوجيا، أو على نحو أدق، انتباعاً مرجعياً عن عالم واحد أو عدة عوالم (انظر مقالة الكاتب، من أجل تصنيف لعالم المحاكاة النصية، 1992).

لا شك في أن المفاهيم المسبقة للإشكاليتين مختلفة عن بعضها. تصف الأولى ما أطلقنا عليه اسم «التجهيز الأنطولوجي للعالم» الذي يفترض أن مبادئ التشابه مع الذات تُعد مكتسبة، ومبادئ عدم التناقض والآخر المستبعد تعد أساساً للتقاليد البارمينيدية⁽¹⁾. هذه المبادئ تؤسس لمساواة isonomie تبدي من خلال المساواة النوعية بين الأشياء، لدرجة أن الدلالة تنتج نوعاً ما عن تقطيع النص إلى كلمات والعالم إلى موضوعات.

الإشكالية الثانية أقل وحدة، ولن نشير إلا إلى بديلها الأساسي. فإذا أن يكون النص كلاً متكملاً، كما تريد الأنطولوجيا الرومانтикаوية التي ورثتها إلى حد ما، كل

(1) بارمينيدس: فيلسوف يوناني سابق على سocrates، اشتهر بنص شعرى كان له أكبر الأثر على فكر عصره. في هذا النص وضع بارمينيدس المنطق في مقابل التجربة. وهو يرى أن العقل وحده معيار الحقيقة، والفكر (هنا يماهى الروح بالعقل). ومن خلال التزامه قواعد المنطق قال بأن الكائن قائم بذاته وينبغي أن تعزى إليه صفات غير متناقضة: إنه معقول intelligible، ولم يولد ولا زمان يحدده، وليس فيه غيره وتام الاستمرار. وإذا كان هذا المفهوم خاصاً بالتفكير، فإن بارمينيدس يصوره أيضاً على أنه واقع مادي منته وكري. وقد جعل منه هذا المذهب مفكراً الكائن بامتياز، وهو بهذا البرود العقلاني قد قطع مع باقي مفكري اليونان مثل أميدوك الأغريجانتي على سبيل المثال. ومع هذا فإن مذهب بارمينيدس لا يقدم لنا أية تفسيرات خاصة بأصول الكائنات.

من الشكلانية الروسية والبنيوية: عندها يوصف المعنى أساساً على أنه تناظر isotopie أو تراث من التنااظرات التي تؤسس شكلاً من المساواة (قد تكون أسبابها دوغمائية كما هو حال ال allégorisme patristique). أو مفهوم جدللي غير محتمل، يجعل من الكائن كلاً متافقاً، أي يقطع مفهوم الكل، عندما ينظر إلى المعنى بوصفه غير متجانس hétéronomique. ومن هنا يأتي من دون شك الطابع المجزأ لقسم كبير من الأدب الحديث.

صيغ الكشف (التعبير)

نظريات المعنى اللغوي تختلف في نهاية المطاف من حيث الطريقة التي تزعم، صراحة أو ضمنياً، لنفسها هذه الصيغة أو تلك من صيغ التعبير. ثمة أطروحتان تواجهان في التاريخ الغربي: إما أن يكون المعنى معطى سلفاً، كما تؤكد الديانات الموحى بها، أو ينبغي الكشف عنه من خلال نشاط عقلاني للعلوم. لكن هذا التقابل خاطئ لسببين. فالعقلانية نفسها موحى بها (أو كاشفة) révélationnel: والكشف عن قوانين العقل يسمح باكتساب المعنى بما هو انعكاس لموسوعة منظمة.

حتى لو كان الوحي (الكشف) موجوداً، فلا بد من العثور عليه أو توضيحه (الأفلاطونية المحدثة لم توقف عن إعادة تكوين أفلاطون). ويبقى بالتالي يتضرر من بيته، إما جماعياً من خلال المؤسسة العقائدية لكتيبة أو مدرسة، أو إفرادياً عبر جهد مفسّر أو مُعلق أو مؤمن.

ثمة تناقض ظاهري يقول إن إشكالية الدلالة تؤكد، أما إشكالية المعنى فتسأل. التقاليد المنطقية - القواعدية تتصرف بالعقائدية، بينما التقاليد التفسيرية فنقدية، ولا سيما من خلال الفيلولوجيا. وهنا نذكر بأن فكر العلوم الاجتماعية، منذ عصر النهضة قد تحذّر من انتقادات النصوص على نحو خاص وساهم بقدر كبير فيها بما في ذلك نقد المعتقدات الدينية أو العلمية.

أخيراً

نوجز القول: إن إشكاليتي المعنى والدلالة يختلفان عن بعضهما في ما يخص المرحلة الأساسية للدراسة (العلامة في مقابل النص) ، وتعريف التأويل (العثور على العلاقة في مقابل المسار) ، والفرع المعرفي المرجعي (السيميائية في مقابل البنائية) ، والأنطولوجيا الضمنية (الذرية في مقابل الفكر المعتقد vs holisme)، أو المكانة العرفانية gnoséologique (الدال المجرد في مقابل الفعل المادي praxéologique). إن التعمق بالتفكير في هذه النقاط كلها يستحق المتابعة، لأنها تعني مكانة العلوم الاجتماعية كلها.

المراجع:

- 1-ARRIVÉ, M. et al., éds [1986]: *La grammaire aujourd'hui*, Paris, Flammarion.
- 2-AUROUX, S., [1979]: *La sémiotique des encyclopédistes*, Paris, Payot.
- 3-BRÉAL, M. [1897]: *Essai de sémantique*, Paris, Hachette [rééd. Brionne, Gérard Monfort, 1982].
- 4-DUMARSAIS, C. C. [1797]: *Œuvres*, Paris, Pougin, 7 vol.
- 5-DUMARSAIS, C. C., [1988 (1730)], *Traité des tropes*, éd. F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion.
- 6-ECO, U. [1975] :*Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani.
- 7-ECO, U. [1992]: *Le signe*, Paris, Gallimard.
- 8-FREGE, G. [1971]: *Ecrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil (trad. C. Imbert) .
- 9-GIRARD, abbé [1718]: *Traité de la justesse de la langue française, ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes*, Paris, d'Houry.
- 10-GREIMAS, A.-J., COURTÉS [1979]: *Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- 11-JOHNSON-LAIRD, P. N. [1983]: *Mental Models*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 12-KATZ, J.J. [1971]: *La philosophie du langage*, Paris, Payot.
- 13-LINSKY, L. [1974]: *Le problème de la référence*, Paris, Seuil.
- 14-LYONS, J. [1978]: *Eléments de sémantique*, Paris, Larousse.
- 15-LYONS, J. [1980]: *Sémantique linguistique*, Paris, Larousse.
- 16-MONTAGUE, R. [1974] *Formal Philosophy*, New Haven (Conn.) , Yale University Press.
- 17-MOUNIN, G. éd. [1974]: *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF.
- 18-OGDEN, C.K., et RICHARDS, I. A. [1923]: *The Meaning of Meaning*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

- 19-RASTIER, F. [1987]: Sémantique interprétative, Paris, P.U.F.
- 20-RASTIER, F. [1989]: Sens et textualité, Paris, Hachette.
- 21-RASTIER, F. [1991]: Sémantique et recherches cognitives, Paris, PUF.
- 22-RASTIER, F. [1995]: Communication ou transmission ?, Césure, 8, 151-195.
- 23-RASTIER, F. [1996 a]: Représentation ou interprétation ? — Une perspective herméneutique sur la médiation sémiotique, in V. Rialle et D. Fisette (dir.) , Penser l'esprit: des sciences de la
- 24-cognition à une philosophie cognitive, Grenoble, Presses Universitade Grenoble, 219-239.
- 25-RASTIER, F. [1996 b]: Pour une sémantique des textes — Questions d'épistémologie, in Rastier, F. éd. Textes et sens, Paris, Didier, pp. 9-38.
- 26-RASTIER, F. [1996 c]: Problématiques du signe et du texte, *Intellectica*, 23, pp. 11-53.
- 27-RASTIER, F. [1997]: Herméneutique matérielle et sémantique des textes, in Salanskis, J.-M., Rastier, F., Scheps, R. (éds.) Herméneutique: textes, sciences, Paris, PUF.
- 28-RASTIER, F., CAVAZZA, M., ABEILLÉ, A. [1994]: Sémantique pour l'analyse, Paris, Masson.
- 29-WITTGENSTEIN, L. [1961] :Tractatus logico-philosophicus, Paris, Gallimard.■

مسرح الكاتب الفرنسي المعاصر فيليب مينيانا

هندسة الكلام والتفاوض مع الواقع

منتجب صقر

بدأ الكاتب فيليب مينيانا Philippe Minyana كتابة المسرح منذ نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن الماضي، ومارس في الوقت نفسه مهنة التمثيل وإدارة ورشات عمل مسرحية حول المسرح الفرنسي والأوربي المعاصر. له حتى الآن أكثر من ثلاثين مسرحية نشر معظمها في دور نشر فرنسية مثل أكت سود Actes SUD، تيترال Théâtrales، ومنشورات مسرح تيتر أوفير (المسرح المفتوح) في باريس Editions du Théâtre Ouvert. خلال هذه السنوات الطويلة من العمل المسرحي قام العديد من المخرجين المسرحيين بإعداد مسرحياته أمثال: روبيير كاتاريلا Robert Cantarella، كارلوس فيتنغ Carlos Witting، آلان فرانسون Alain Françon. أذيعت بعض مسرحياته في إذاعة فرنسا الثقافية «فرنسا كولتيير» France Culture Chambres. ومن أهم أعماله المسرحية نذكر: غرف (1986)، بيت

(*) دكتور في المسرح الفرنسي المعاصر، جامعة دمشق.

الأموات Drames brefs (1995) دراما قصيرة (1996) La maison des morts «المساكن» (2000) Habitations، «الممر» (2004) Le Couloir، «ماشي الحال» (2006) Ça va، «هذا» (2008) Voilà، «الفتاة الصغيرة في الغابة البعيدة» (2008).

في هذه الدراسة سوف نقوم بدراسة رافية عن مسرح الكاتب الفرنسي المعاصر فيليب مينيانا الذي يعتبر من الكتاب المسرحيين الفرنسيين الذين أثبتوا وجودهم في الربع الأخير من القرن العشرين وفي بداية القرن الواحد والعشرين على ساحة المسرح الفرنسي والأوروبي على حد سواء.

يتميز مسرح فيليب مينيانا بأسلوب خاص فهو يخلق فضاء مسرحياً من خلال مسرحة الكلام حيث أن ما يهمه هو تجسيد حوار شخصياته وكلامهم على الخشبة ولا يهتم أبداً بسرد قصة أو معالجة موضوع ما في مسرحياته. يقول فيليب مينيانا عن علاقته بالكتابة «الكتابية هي مشروع بالنسبة لي، لا أعالج موضوعاً بحد ذاته في كتابي المسرحية، بل إن الكتابة هي عمل استحضر فيه الواقع وأسئلته في مواضع عدة دون أن أنسخه لأقدمه على الخشبة. قد أكتب مسرحية عن حادثة معينة حصلت في زمان ومكان محددين لكنني -على الخشبة- أجعل منها مسرحية تشمل الناس جميعاً وتحرر من إطارها الزمني والمكاني. وهنا فإنني أتضاعف من قراءة ملخص المسرحية فلا يمكن أبداً تلخيص مسرحية بجمل قصيرة؛ بل يجب قراءتها عدة مرات كي يتعايش القارئ مع أحداثها».

الانطباع الأول الذي يلاحظه القارئ المتبع لمسرح مينيانا هو التطور المستمر عبر مراحل مختلفة من الشكل الدرامي، وهذا التطور يرافقه تغييرات على مستوى الشكل وطبيعة الكلام في مسرحه. وعندما نذكر الكلام نريد بذلك أن نؤكّد فكرة انتماء مسرح مينيانا إلى مسرح الكلام فهو بعيد كل البعد عن الايديولوجيا والإسقاطات المعاصرة التي يمكن أن يراها بعض النقاد في مسرحياته. فكتابته المسرحية تتبع من ملاحظة دقيقة لكلام الناس وحركاتهم اليومية ومن هنا فإنّه يبرهن في كل مسرحية جديدة له عن حرصه على نقل الكلام اليومي إلى الخشبة. تقول الباحثة كارول فيدال روسييه عن مسرح مينيانا: «إن فيليب مينيانا هو كاتب يعني بتجديد الشكل الدرامي. تعتبر كل مسرحية من مسرحياته بمثابة تحديٍ جديد للكتاب المسرحية وللعرض المسرحي. من الكلام «المندفع» إلى الكلام «المتأني» -

بحسب تعبيره- يجاذب فيليب مينيانا كل مرة بإنتاج شكل درامي جديد وبالتالي طريقة أخرى للتعامل مع العرض المسرحي»⁽¹⁾.

منذ أن استقر الكاتب فيليب مينيانا في باريس عن عمر يناهز الثلاثة والثلاثين، تفرغ للكتابة المسرحية وراح يتعرف إلى الكتاب الفرنسيين المعاصرین ويعمل معهم ومن أهمهم الكاتب ميشيل فينافير حيث مثل في العديد من نصوصه المسرحية تحت إخراج المخرج كارلوس فيتنيغ. في هذا الصدد نذكر أن للكاتب الفرنسي ميشيل فينافير أثرً واضح في كتابات مينيانا وخصوصاً فيما يتعلق بتقنية الكتابة المتقطعة وغياب الفواصل في النص المسرحي. يذكر فيليب مينيانا تأثيره بميشيل فينافير على النحو التالي: «تعرفت على المخرج روبير كانتاريلا عندما كنا نتابع ورشة عمل مسرحي بإدارة المخرج كارلوس فيتنيغ. وهكذا قمت بأداء بعض الأدوار في مسرحيات ميشيل فينافير، وقد كان ذلك التجربة جسدية مهمة بالنسبة لي. اكتشفت عند فينافير مادة يمكن العمل عليها. كان يجب أن تنفس تلك المادة. أدركت أن الكتابة المسرحية عبارة عن عملية بناء وهندسة وأيضاً عملية توزيع موسيقي»⁽²⁾.

إن الدليل الواضح على تطور الشكل الدرامي عند مينيانا يكمن في تجربته لكافة الأشكال الدرامية وعدم ثباته على شكل درامي واحد فقد بدأ كتابة المسرح بمسرحيات كلاسيكية تحاكي مسرحيات وشخصيات تشخيصية وانتقل إلى كتابة المونولوج كما أنه تطرق إلى السرد ونسج الكثير من مسرحياته حول القصص التي يسردها أشخاص يعتبروا كشهود على الدراما التي حصلت فلا يقومون سوى بذكر شذرات من تلك القصص. الشكل الدرامي الأكثر خصوصية في مسرح فيليب مينيانا هو المسرحيات القصيرة حيث كتب مجموعة مسرحيات بعنوان «دراما قصيرة»¹ و«دراما قصيرة»² ولا يخفى تأثيره الواضح بصموديل بيكيت خصوصاً في مسرحيات الأخير «دراما تيكول».

(1) كارول فيفال روسييه، «ملف تعليمي»، مجلة سبيكتر، العدد 2، منشورات مسرح ديجون الوطني، ديجون، 2004، الصفحة 42.

(2) مقابلة مع الكاتب فيليب مينيانا «المقابلة المطولة» 4-5 كانون الأول، جامعة ديجون، قسم المسرح.

. أما عن المسرحيات الأخيرة لفيليب مينيانا فهي في العموم تنسج أحداثها في أماكن مغلقة كالبيت والممر والمكتب... ومن هنا فإنها لا تندرج تحت شكل درامي واحد بل يستخدم فيها الكاتب تقنية التجزيء حيث نرى في مسرحية مثل «بيت الأموات» كيف أن الكاتب يحرص على الإشارة إلى الحركات السبع التي تتوزع فيها المسرحية وفي كل حركة نراه يركز على وجود شخصه المسرحي ضمن أماكن الدراما، هذه الأماكن التي يتالم فيها الإنسان ويتكلم فيها عن ألمه.

وفي سياق الحديث عن موضوع الكلام في هذه المسرحيات نشير إلى أنها تسأله العالم في قضايا عديدة أهمها وضع الإنسان فيه وعلاقته بالآخرين عبر استخدام لغة بسيطة مستوحاة من الكلام اليومي من دون أن يعتبر هذا المسرح كمسرح واقعي، على العكس، هذا المسرح يتعامل مع الواقع ويأخذ منه مادته الدرامية من دون أن يلتصق به ويقلده كما هو الحال في المسرح الواقعي؛ بل يمكننا القول إنَّ هذا المسرح يتفاوض مع الواقع حيث أنَّ الكاتب يعتمد في الكثير من مسرحياته على أحداث وقصص قرأها في الجرائد مثل «ليبراسيون» ثم يأخذ منها الفكرة الأساسية ويمسرح هذه القصة ويدخلها في شكل فني بحيث تستقل عن شكلها الأول وتصبح عملاً فنياً متماسكاً يتقاطع مع الواقع دون أن يقلده.

وهنا فإنَّ هذا النوع من الكتابة المسرحية (التي نلاحظها في مسرحيات مثل بيت الأموات، أجزاء، مساكن) تخضع لإعادة الكتابة حيث إنَّ الكاتب يعتمد تقنيات عديدة لمسرح نصوصه فراه يكثر من الشروحات النصية التي تفصل حركات وتوضيعات الممثلين على الخشبة، بالإضافة إلى تقسيم النص إلى عدة لوحات.

ولكي نوضح ماهية تطور الشكل الدرامي عن كاتبنا فإننا سوف نقوم بعرض لمحة عن أهم مسرحياته بحسب الشكل الذي تنتهي له وهنا فإننا نسوه أنَّ فيليب مينيانا كتب أولى مسرحياته «الفصل الأول» عام 1979.

المسرحيات الأولى:

تعتبر النصوص الأولى لفيليب مينيانا بمثابة نصوص كلاسيكية يغلب عليها الطابع الريفي الذي «يعنى باللغة التي تحمل بعدها تطهيرياً» بحسب تعبير الناقد ميشيل كورفان⁽¹⁾. تضم هذه المجموعة المسرحيات التالية:

الفصل الأول Le Premier Trimestre 1979. آثار رومانية Rouines Roumaines 1989. نهاية الصيف في باكارا Fin d'été à Baccarat 1981. بومرانغ Boumerang 1990. أحواض السمك الصغيرة Les petits aquariums 1982. عشاء لينا Le dîner de Lina 1983. كارتايا Cartaya 1984. تيتانيك Titanic 1984. كواتور Quotor 1985. جوجو Jojo 1991. المعرض Exposition.

تحافظ هذه المسرحيات على وحدة الحدث فمثلاً في مسرحية نهاية الصيف في باكارا Fin d'été à Baccarat 1981 يهيمن الفضاء الريفي على المسرحية حيث يقضي بعض الأساتذة عطلتهم الصيفية في أحد الأرياف الفرنسية. وهنا فإننا نتعرف على الطابع الكلاسيكي للمسرحية من خلال وحدة الزمان والمكان. المحادثات التي تتم بين هؤلاء الأساتذة تتطرق لمواقف عادية تنتهي لهموم الحياة اليومية. ما يميز هذه المسرحية هي الحرص الشديد للكاتب على استعمال اللغة البسيطة التي تفيض بالعبارات المكررة المأخوذة من الكلام اليومي.

حول سؤال عن الشخصيات التي تبدو وكأنها مرسومة من دون أن يكون لها طابع يميزها الواحدة عن الأخرى يقول فيليب مينيانا: «في مسرحيتي عشاء لينا ونهاية الصيف في باكارا، هناك الكثير من التقطاعات مع الفضاءات الحياتية. ومن تصادم الكلمات، من جمل تلك الشخصيات التي تتلاقى في هذه الفضاءات تولد حالة الأزمة بينهم. ما يهمني في هذه المسرحية هو أن أكون شاهداً على حالة اجتماعية معينة. أصور حالات واقعية مع هامش واسع للكتابة المسرحية. ما أحاول القيام به هو أن أكون في قلب الواقع وهذه هي تقنيتي في الكتابة»⁽²⁾.

(1) ميشيل كورفان، في مقاله «عند مينيانا الشكل يصنع المعنى»، من كتاب «فيليب مينيانا أو الكلام المرئي»، بإشراف ميشيل كورفان، دار تيترال، باريس، 2000، الصفحات 9-10.

(2) فيليب مينيانا، مقال «الكتابة في السنوات الثمانين» مقابلة أجراها معه الباحث ديزيريه كالديرون، مجلة لاقان سين تيتر، باريس، العدد 748 1984، الصفحة 30.

كتابة المونولوجات:

يعتبر المونولوج أحد أهم الأشكال المسرحية القادرة على إيصال الأصوات الداخلية للشخصيات والتي من خلاله نعرف ما يدور في داخلها بشكل متسلسل وغير مرتبط بقيود يفرضها وجود شخصيات أخرى وما ينبع عن ذلك الوجود من مواقف أخرى. في المونولوجات التي نقرؤها في مسرحيتي «غرف» *Chambres* و«الجرد» *Inventaires* يضعنا الكاتب فيليب مينيانا أمام شهادات نسوة من الطبقة العاملة العادمة التي لا نحس بوجودها في المجتمع. تتوالى المونولوجات بشكل سريع فالنساء يتكلمن ويتكلمن من دون توقف في المسرحيتين، المهم أن يتكلمن على الخشبة ويفرغن ما لديهن من كلام إلى الجمهور حتى لو كان ذلك الكلام غير مترابط في بعض المواضيع. وهنا فإن الكاتب يسمعنا آهات وتعابير حميمية جداً لأولئك النساء العاملات اللواتي يجتحن الخشبة لمدة ساعة من الزمن ويحدثن الجمهور عن كل ما يخطر ببالهن من بقايا ذكريات وقصص قديمة مازلن يحتفظن بها والتي لا تخلي من روح الدعابة في مواضع كثيرة من العرض. يبدو الكلام في هذه المسرحية كطوابقة نجاة تستخدمنها الشخصيات لتخرج ما بداخليها من أفكار وهو جرس تطلعنا على جوانب إنسانية كثيرة من حياة أولئك النساء اللواتي فقدن أشياء كثيرة أمام الاجتياح المرعب للمدينة.

من أهم المونولوجات التي كتبها الكاتب فيليب مينيانا مسرحيتي «غرف» و«الجرد» عام 1986. في هاتين المسرحيتين نرى كيف أن أسلوب الكاتب يختلف كلياً عن كتابته للمسرحيات الأولى ويتجه نحو إعطاء الأولوية للكلام المناسب وال سريع الذي قد لا يتراربط فيما بينه ني كثیر من المواضيع لكن في المعجم نراه يتذفق بصورة سريعة وملحة. أهم ما يميز هذه المونولوجات المينيانية (نسبةً لمينيانا) هو التكرار المقصود لكثير من الكلمات والتعابير الجاهزة التي تهدف لخلق أثر كوميدي في غالب الأحيان، وكما يقول الناقد رولان بارت: «لا أدرى إذا ما كان صحيحاً ما يقوله المثل «عادةً الأشياء المكررة جميلة»، أعتقد على الأقل أنها تنطوي على الكثير من المعاني»⁽¹⁾.

(1) رولان بارت، «ميثولوجيا»، دار نشر سوي، باريس، 1970، الصفحة 10.

إن إقحام اللغة المسرحية في هذا النوع من الشكل المونولوجي يعني أن الكاتب يريد أن يضفي على نصوصه بعداً تطهيرياً يتمثل في الرغبة بالكلام لإخراج الأحساس المدفونة في أعماق النسوة اللواتي لا يسمح لهم المجتمع بالتكلم من وقت لآخر. وتبدو خشبة المسرح وكأنها المكان الذي يمكن أن يسمع فيه آهات أولئك النساء وأحساسهن بكل ما فيها من تفاصيل قد نعرفها ولكن لا يتسعى لنا الحديث عنها.

تقول إحدى النساء في مسرحية «الجرا»: «- أنجيلا: هذا ثوب ال 54 حذاء ال 54 كيس ال 54 ولدي متعلم ويمثل في المسرح إنه حب حياتي كثير من الأطفال يموتون في الفلبين من حسن الحظ أن الأمل موجود أندب كثيراً حظ العرب وكل المهاجرين ماذا يمكن أن نفعل لحماية الغابات لا شيء ! الناس يموتون ويموتون سيمون دو بوفوار، سينيوريه فرانسوا تروفيه داني كاي رومي شنايدر جان غابان بريجنيف جوني وايسميرل...».

في هذا المقطع نلاحظ مثلاً كيف تنتقل هذه المرأة بشكل عشوائي ابتداءً من ثوبها الذي لا نعرف عنه إلا أنه يعود للستينات الخمسين ومن ثم إلى ابنها فأطفال الفيليبين والعرب والمهاجرين إلى أن تنتهي باستعراض الكثير من الشخصيات العالمية التي ماتت كغيرها من بقية الناس. نلاحظ أيضاً في هذا المثال صعوبة قراءة النص الذي لا يحتوي على علامات الترقيم كالفاصلة والنقطة والفاصلة المنقوطة... وبالتالي يضطر القارئ إلى التوقف مليأً عند مداخل الجمل كي يتمكن من تقسيمها وربطها بين بعضها البعض. وهنا فإن غياب علامات الترقيم يسمح بحرية إلقاء نصه أمام الجمهور بحيث أنه لم يعد مقيداً بالتوقف حيث يجب التوقف كما هي الحال في النصوص التي تفيض بعلامات التنقيط. كما تسمح هذه التقنية بحركة دورانية للغة المسرحية حيث إن النص يرتبط ببعضه البعض كنسيج كتابي واحد فتتدخل الكلمات وتتفتح أفق عديدة لتأويله.

كتابه السرد أو الشكل الملحمي:

يتجسد هذا الشكل في ثلاث مسرحيات: «المحاربون» *Les Guerriers*، «البركان» *Le Volcan*، «أين تمضين يا جيريمي⁽¹⁾» *Où vas-tu Jérémie ?*، التي كتبها فيليب مينيانا في السنوات الثمانين متاثراً بحروب عديدة مثل الحرب العراقية- الإيرانية وال الحرب الإسرائيلية-اللبنانية.

في هذه المسرحيات يقدم الكاتب شهادات لبعض الأشخاص الذين شهدوا الحرب وهكذا فإن كلامهم يورد مجموعة من الذكريات حول فظائع تلك الحرب. يعتبر الكاتب المسرحي رولان فيشيء أن هذه المسرحيات تدرج في سياق «المسرح الملحمي الذاتي»⁽²⁾ في حين يعتبر الناقدان جان بيير رينغار وجولي سيرمون في معرض حديثهما عن مسرحية المحاربين: «إنها تسرب تطور الحياة اليومية لبعض المحاربين في مونولوجات ومقاطع طويلة يتكلمون فيها عن آلامهم الحميمية بعد أن خرجوا للتوضيح من كابوس الحرب».⁽³⁾

في هذه المسرحيات يعطي الكاتب الكلام لأشخاص كانوا شهوداً على الفظائع الرهيبة لحرب دون رحمة ويبدو أنه يركز على مفهوم الشخصوص المتكلمة أكثر من الشخصيات ضمن هذا المسرح السردي الذي تحتل فيه الشهادة العنصر الدرامي الأهم باعتبار أن مهمة هذه الشخصوص تكمن في الكلام عن زمن مضى.

وهنا فإن هذا المسرح قائم على السرد وليس على الحديث بحيث إننا نتبع ما جرى على لسان الشخصيات التي شهدت حدثاً محولة المتفرجين إلى شهود على تفاصيل مأساة الحرب التي عاشوها.

في مسرحية (المحاربون)، لا يتوقف الشاب توبان عن الحديث بسرعة تشير الانتباه عن تفاصيل شهادتها إبان الحرب، فنقرأ مثلاً: «أذكر أيضاً معركة أخرى قضى فيها ثلثا رجال مجموعتنا وبعد المعركة نمنا نحن الناجين في الوحل وتحت المطر

(1) نشرت هذه المسرحيات الثلاث في دار نشر تياترال، باريس، 1988.

(2) رولان فيشيء، «مينيانا، أو المسرح الحمي»، مجلة كاساندر، العدد 34، نيسان/أيار، 2000، صفحة 10.

(3) جان بيير رينغار، جولي سيرمون، «الشخصية المسرحية المعاصرة، تفكك، تجميع»، دار نشر تياترال، سلسلة «حول المسرح»، باريس 2006، صفحة 137.

وحتى على الأرض وعندما لاح الفجر أغرق المطر أرض المعركة التي تحولت إلى أرض سريالية جميلة جداً تغطيها الرؤوس والأذرع الملتصقة برؤوس الجنود الغارقين الذين كانوا يريدون الالتجاء في مكان ما فابتلעهم الوحل واجتمع المطر معه ليختنقهم...».

يذكر الكاتب فيليب مينيانا الظروف الأولى التي ساهمت في نشوء هذه المسرحيات: «كنا أول المقيمين في مدينة الشاترروز (فيل نوف لي أفينيون) وكان مصطلح الحميسي اليومي يناسب كتابتنا التي كانت تتركز على التخلص من البعد الحميسي لكي نجد القصص الأكثر وصفاً للإنسان. وهكذا كتبت مسرحية «أين تمضين يا جيري؟» حيث كنت أتعامل مع شخصوص متكلمة أكثر من أشخاص، كان ذلك نوع من نظرة بريئة بعد الحربين العراقي والإيرانية والإسرائيلية اللبنانية». ⁽¹⁾

في هذه المسرحيات يلجأ الكاتب إلى استخدام الكلام اليومي وهنا فإننا نلاحظ علاقة واضحة بين شخصوصه المسرحية وصفحة الحوادث أي أحداث الحرب التي تتكلم عنها تلك الشخصوص. هذه الملاحظة تجعلنا نستنتج أن الكاتب يوظف في مسرحه السردي تلك الأحداث التي يقرأها في الجرائد والمجلات ومن ثم يقوم بإعادة كتابتها بقالب مسرحي مغيراً الكثير من تفاصيلها. وهنا فإن الكاتب فيليب مينيانا يؤكد على إعادة كتابة الحوادث في مسرحه الذي لا يبقى حبيس تلك الأحداث وإنما ينطلق منها معتمداً على لغة واضحة، يقول الكاتب: «حتى لو كنت أنطلق من صفحة الحوادث ومن الواقع الخام فإن اجتهادي على اللغة وعلى أماكن إلقاء الكلام تنزع هذه الحوادث من سياقها الزمني وتخلصها من كل خصوصية. ومن جهة أخرى فإن صفة الحوادث التي أجمعها من صحيفة ليبراسيون كانت قد خضعت لإعادة صياغة وإعادة كتابة من قبل الصحفي الذي روى تلك الحوادث بحيث يضفي عليها بعداً خيالياً ووثائقياً. إذاً هناك كتابة أولى لهذا السيناريو ثم تأتي كتابتي المسرحية لتحول هذه الأشخاص الحقيقة لشخصوص خيالية عبر إعطاءها صوت». ⁽²⁾

(1) مقابلة مع فيليب مينيانا، «مينيانا، أو المسرح الحميسي» مجلة كاساندر، المصدر نفسه، صفحة 34.

(2) المصدر نفسه السابق، صفحة 22.

كتابة المسرحيات القصيرة⁽¹⁾:

في عام 1995 تبنى مينيانا الشكل الدرامي القصير في مسرحه حيث إنّه يعطي الأولوية للكلام المجزأ الذي يتوزع في مسرحيات قصيرة جداً لا تتجاوز الواحدة منها الثلاث أو الأربع صفحات بحيث يكون زمن العرض قصير جداً يتخلله الكثير من لحظات الصمت ما يسمح بإعطاء أهمية للكلام. وهكذا فإن مجموعة «دراما قصيرة 1» تحوي على ست مسرحيات قصيرة بينما تحوي مجموعة «دراما قصيرة 2» على ثمان منها.

يقول الناقد ميشيل كورفان في معرض حديثه عن هذه المسرحيات القصيرة: «يبدو أن التجديد الدرامي في مسرحيات فيليب مينيانا «دراما قصيرة» يكمن في إعطاء الأولوية للحركات والإشارات جاعلاً منها نقطة ارتكاز أساسية لفهم هذه المسرحيات، وهنا فإنه يجعلنا نشعر بعمق المأساة التي تسكن شخصه حيث إنَّ هذه المواقف القصيرة تجعلها تشبه الدمى على الخشبة».⁽²⁾

إن عنوان «دراما قصيرة» يعبر عن خطوة جديدة في تجديد الشكل الدرامي الذي يسعى له الكاتب، هنا فإن كتابة هذه الدراما القصيرة تركز على ندرة الكلام واختصار زمن العرض، إضافة إلى التجزيء الواضح لحركات وإشارات الشخصيات. وهذا الاختصار يبدو كأنه برهان على عدم مضي الشخصيات في حبكة أو قصة معينة؛ بل يعني الكاتب بتقديم شرائح من حياة شخصه على الخشبة.

نورد فيما يلي تقديمًا موجزاً عن المسرحيات القصيرة في المسرح الحديث: أين تكمن ماهية المسرحيات القصيرة؟ هل يمكننا أن نعرض على الخشبة مسرحية تستمر ربع ساعة؟ كيف يستقبل القارئ - أو بالأحرى المشاهد - المسرحية القصيرة؟

إن دراسة موجزة لتاريخ ظهور هذا الشكل المسرحي تجعلنا نعود إلى منعطف القرنين التاسع عشر والعشرين، حيث شهدت الحركة الفنية في أوروبا عموماً وفي فرنسا على وجه التحديد ولادة حركات فنية أثرت في مجرى التيار الفني في ذلك

(1) نشرت مسرحيات «دراما قصيرة 1» و«دراما قصيرة 2» في دار نشر تيترال، باريس، 1995، 1996.

(2) ميشيل كورفان، «فيليب مينيانا أو الكلام المرئي»، المصدر نفسه، صفحة 10.

الحين، وما زالت تحمل آثارها على الكتابات المعاصرة، نذكر على سبيل المثال «الرمزية» التي كان من روادها بودلير في الشعر وماترلينك في المسرح و«المستقبلية» التي نظر لها الكاتب المسرحي الإيطالي مارينيتي، ناهيك عن الدادائية والتعبيرية وغيرها. أما عن الشكل المختصر أو المسرحيات القصيرة فقد عرفت الكتابة المسرحية هذا الشكل منذ القديم وكان يدعى المسرحيات الهزلية القصيرة التي ازدهرت في القرون الوسطى.

في نص كتب عام 1889 حول «الدراما والمسرح الحديث» اعتبر الكاتب المسرحي السويدي أوغست ستريندبرغ المسرحية القصيرة كنموذج لـ«الدراما المستقبلية». ويطرق هذا الكاتب في كتابه المعنون «مسرح العنف والمسرح الصوفي» إلى الدراما الطبيعية - مسرح إميل زولا وأندريه أنطوان - والتي يستمد منها فكره الرئيسية وهي أن هذه المسرحيات، في نهاية القرن التاسع عشر، تدرج تحت مسار جديد هو الشكل القصير في المسرح (المسرحية ذات الفصل الواحد) أي على حد تعبيره «مسرحية قصيرة جداً بحيث يمكن عرضها في خمس عشرة دقيقة مثلاً». يوضح الكاتب أن اختصار الدراما يجعلنا ننتقل من «الفصل الواحد» إلى «المشهد الواحد». وبغية إظهار مزايا الشكل المختصر في المسرح، لم يقف ستريندبرغ عند انتقاد المسرحية «ذات الحبكة»، بل وصفها بالهيكلية والتصنّع وأنها تحمل مشاهد مطولة يمكن الاستغناء عنها. وبمعزل عن أي تيار فني أو حركة فنية في ذلك الوقت يحدد ستريندبرغ في نهاية كتابه مبدأ ينطوي على الاقتراح التالي: «في إطار قانون الجمال الحديث، تلغى كل القوانين الممنوعة، وتبقى الكلمة فيها لذوق وحاجات روح العصر الحديث». إن هذا المبدأ يرسم معالم تجديد أشكال الكتابة المسرحية في نهاية القرن التاسع عشر.

إن الحديث عن الشكل القصير أو المختصر يقودنا للحديث عن الأشكال الأولى التي رافقت ظهور هذا الشكل بين مفترق القرن التاسع عشر والقرن العشرين. في تلك الفترة كان الشكل المسرحي السائد هو المسرحية ذات الحبكة التي تعتمد على قواعد الكتابة الكلاسيكية في شكلها ومضمونها التي تمثل في ضرورة توزيع المسرحية على خمسة فصول حيث تبدأ المشاهد الأولى بالتحضيرات للحبكة أو ذروة الأزمة وبعدها تتالي المشاهد التي تعلن نهاية المسرحية.

كما أن دراسة الشكل القصير في المسرح تعودنا إلى تسليط الضوء على الشكل الدرامي القصير الذي اعتمدته الكاتب الفرنسي جان جولييان والذي سماه بـ «شراحت من الحياة» في دراسته المطولة التي قدمها في كتابه «المسرح الحي». الهدف من تلك الدراسة هو توضيح طبيعة ذلك التصور الجديد للشكل الدرامي القصير الذي بدأ يفرض نفسه في مطلع الثمانينيات من القرن التاسع عشر؛ أي في الفترة التي ظهرت فيها أزمة الدراما بشكل واضح، تلك الأزمة التي خص لها الناقد المسرحي الألماني بيتر زوندي قسماً هاماً من كتابه «نظريّة الدراما الحديثة» الذي كتبه عام⁽¹⁾ 1956. من هنا فإن تطور الشكل الدرامي القصير يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجديد الذي بشّر به معظم الكتاب المسرحيين في تلك المرحلة وأهمهم جان جولييان في فرنسا وأوغست ستريندبيرغ في النرويج.

في هذا السياق يبدو حرياً التطرق للمسرح المستقبلي الذي يعتبر من أولى الأشكال التي رافق ظهور الشكل الدرامي القصير. يدعو هذا المسرح إلى تركيز واختصار الكتابة المسرحية وبالتالي فهو يتباين مع مضمون الشكل الدرامي القصير. أما عن السكيتش فهو يأخذ مكاناً واضحاً في تطبيقات الشكل الدرامي القصير.

في سياق دراسة المسرحيات القصيرة لابد لنا أن نتوقف قليلاً عند السكيتش «Le sketch»، الذي ظهر في أميركا وعرفته أوروبا فيما بعد في بداية القرن العشرين. يعبر السكيتش عن نموذج درامي مختزل لدرجة عالية ويعتمد其 الكاتب وينطوي موضوعه غالباً على موقف هزلي مضحك يتأتي كفاصيل بين مسرحيتين وجرت العادة أن يقدم في البارات والكمبيهات وكان يتمتع بشعبية كبيرة وقتئذ. ولا تزال المسارح والمحطات التلفزيونية تقدم أشكالاً مختلفة من السكيتشات حتى يومنا هذا. يعتبر السكيتش شكلاً من أشكال العرض المسرحي المختصر وكنموذج لمسرح أكثر تشدداً من حيث بنائه الدرامية.

في هذا الإطار، على أي باحث أو مهتم بالمسرح أن يسلط الضوء على الشكل المسرحي القصير والمميز الذي تجلّى في مسرحيات الكاتب الإيرلندي صموئيل

(1) بيتر زوندي، «نظريّة الدراما الحديثة»، دار نشر لاج دوم، ترجمه إلى الفرنسيّة باتريس بافيه، 1984، باريس. (نشر الكتاب بالألمانية عام 1956)

بيكيت، خصوصاً في «دراما قصيرة» *Dramaticules* حيث يبلغ الإيجاز الدرامي حدّاً أعظمياً سواءً على صعيد الشكل أو المضمون. في هذه النصوص الموجزة إلى أقصى حد ممكّن من حيث البنية يسعى بيكيت إلى تقليل المكان والزمان فيشكّلان عالماً خاصاً تتلاشى فيه الكلمات وتتوقف فيه الشخصيات عن الحياة بحيث نشهد حداداً يعبر عنه أو هييو في «ارتجالية أو هييو» بالعبارة التالية: «لم يبق ما يقال». نذكر القارئ بأن مسرحيات بيكيت القصيرة قد ترجمتها الناقدة المسرحية والأستاذة الجامعية ماري إلياس في كتاب يحمل اسم «أنتولوجيا المسرح الفرنسي الحديث» المنشور في دار المدى 2002، دمشق، سوريا.

حتى لو شهد القرن العشرين أعمالاً طويلة تستغرق خمس أو ست ساعات متواصلة على الخشبة ذكر مثلاً «إيفانوف» للمسرحي الروسي تشيشخوف و«أحدية الساتان» للمسرحي الفرنسي كلوديل، وحتى لو بقي العرض الذي يستمر ساعة ونصف أو ساعتين هو الأكثر شيوعاً في المسرح المعاصر، فقد ظلّ الشكل القصيري حاضراً في أعمال الكثير من الكتاب المسرحيين. إن المسرحية القصيرة لا تستند إلى أي نموذج يحدّدها ويؤطر قواعدها وهذه الفرضية تجعلنا نعرف المسرحية القصيرة بأنها مسرحية غير طويلة بشكل كافٍ من حيث البنية لكي تمثل وحدتها وفقاً للحالة الراهنة للمسرح ببرنامجاً لعرض مسرحي. وتجدر الإشارة إلى أنه -في غالبية المسرحيات القصيرة- تم إلغاء لحظة رفع الستار كما هو الحال دائمًا في المسرحيات الطويلة.

مسرحيات الأماكن المغلقة:

تمثل هذه المجموعة المسرحيات التي كتبها مينيانا منذ عام 1995 ابتداءً بمسرحية بيت الأموات (1995) مروراً بمسرحية الممر (2004) وانتهاءً بمسرحيته ماشي الحال (2006).

1- مسرحية بيت الأموات⁽¹⁾ : *La maison des mort*

في «بيت الأموات» يصور الكاتب مجموعة من الأشخاص التي تعيش مع بعضها في مجتمع منطوي على ذاته ومغلق على العالم وهذا الأمر نلاحظه من خلال الأمكنة المغلقة كالغرفة والممر التي تغلب على مشاهد المسرحية السبعة والتي يسميها

(1) نشرت مسرحية بيت الأموات في دار نشر تيترال، باريس، 1995.

الكاتب بـ «الحركات» حيث يسبقها بمشهد تمهيدى وينهىها بمشهد ختامي. تتتابع حركة الأشخاص ضمن هذه الحركات السبع في مشاهد طريفة بعض الأحيان وغريبة أحياناً أخرى. يتخد الكاتب فيليب مينيانا من الواقع مادةً أساسية لكتابته مسرحياته فهو يعتمد في كتابته للمسرحية على عدة تقنيات أهمها المقابلات التي يجريها مع بعض الأشخاص وقراءته لبعض الواقع في الصحف اليومية، ثم يقوم بتسجيل هذه المقابلات لكي يتتسنى له فيما بعد إعادة صياغتها في فضاء درامي يحاكي الواقع من دون أن يتتصق به بشكل كامل.

يعامل الكاتب فيليب مينيانا في هذه المسرحية مع الواقع بطريقة مختلفة عن معاصريه وذلك من حيث التركيز على ملحمة المواقف الحميمية للنماذج والأشخاص التي يعرضها. ثم يطرح هذا الواقع على الخشبة مع عناصر جديدة تحاكى في بعض الأحيان وتؤجّي لنا أن ما نراه ممكن الحصول.

وهكذا فإن مسرحية «بيت الأمواط» كانت وليدة عدة قراءات لبعض الملفات الإدارية المتعلقة بتبادل مجموعة من الرسائل بين مسؤول جامعي وإحدى الخادمات التي تمثل دورها الممثلة الفرنسية القديرة كاترين هيغيل. في هذه المسرحية يضعنا الكاتب في فضاء بيت قروي حيث تدور الأحداث الصعبة التي تعصف بحياة هذه المرأة على مدار سنوات عديدة.

و في هذه المشاهد القصيرة المتلاحقة تمر شخصيات أخرى كالزوار والجيران حيث يعاني كل واحد منهم من مشكلة ما في حياته. تدور أحداث المسرحية حول قصة امرأة عبر مراحل متعددة من حياتها بحيث يكون عمرها في المشهد الأول عشرون عاماً وتنتهي المسرحية وهي تناهز التسعين. كما هي الحال في دراما الحدث، تمر هذه المرأة من بيت إلى بيت ومن حجرة إلى أخرى وهي تراقب عبر النوافذ، فتلاقي أشخاصاً آخرين عانوا من مأسٍ أخرى مثلها تماماً. تجتاز هذه المرأة عدداً من المواقف المؤلمة: فراها -في المشهد الأول- ملاحقة بالرسائل الإدارية التي تحرمها من حقها في الضمان الصحي. وبعد أن عنت من قبل أفراد عائلتها (حيث يغتصبها أبوها)، مضت مع جارتها وطفلها إلى مكان آخر أكثر أماناً قاصدةً حياةً أخرى. في مشهد آخر نجدها تعمل كخادمة لدى إحدى جاراتها. في المشهد الأخير من المسرحية، يطلب منها طفلها الموت فتقتله! بعد أن التمسَت الصفح من الناس في المشهد الختامي - أي نحن المتفرجين -، هكذا وبعد أن

كابدت كل المأسى التي يمكن أن تواجه الإنسان، اختارت الجلوس على كرسيها منتظرة بدورها قدوم أجلها.

يبدو فضاء المسرحية مغلقاً على نفسه (في فضاء أحد بيوت القرية) حيث تجتمع الشخصيات حول النافذة المغلقة على العالم والتي تعيد العالم الخارجي إلى الداخل بدلاً من أن تطلّ عليه فسمع بين الفينة والأخرى صوت الرياح وبعض الحيوانات الداجنة التي يمكن أن يحويها أي بيت في القرية. نسمع أيضاً أصوات صوت الجار القريب الذي نلاحظ مروره عبر النافذة والذي لا يتوقف عن التذمر. عبر هذا المرور نلاحظ دوماً أن الشخصيات التي تنتمي للفضاء الخارجي تدخل إلى المنزل وتتكلّم مع الشخصيات التي لا تغادره. وهكذا فتحن أمام مشاهد بسيطة من الحياة اليومية لهؤلاء الأشخاص المحاطين بالمرأة الخادمة عبر مواقف متالية من حياتها تعرض عبر سبعة مشاهد.

2- مسرحية قطع⁽¹⁾: Pièces

في مسرحية قطع يجمع الكاتب عدة أشكال درامية في الوقت نفسه مثل الحوار، المونولوج، التناص، التقطيع مع الواقع، الكلام الموجه للجمهور، السرد، وهنا فإن هذه المسرحية تمثل عتبة جديدة في مراحل تطور الشكل الدرامي للكاتب فيليب مينيانا. تعالج هذه المسرحية مأساة رجل «تاك» Tac يطرد من منزله ويفقد عقله بعد ذلك. يستمد الكاتب مسرحيته من وقائع قصة حقيقة قرأها في جريدة ليبراسيون حيث «يصاب رجل بمرض الألزهايمر ويتابع الاتصال بالهاتف مع أولاده ورفاقه بعد أن ينزو في بيته معزول مقفر»⁽²⁾ بحسب قول الباحثة كارول فيدال روسييه. تتوالى أحداث المسرحية مجزأة في تسع لوحات تقدم كل منها فصل من فصول حياته المأساوية التي تجعل منه رمزاً للإنسان المعاصر. من الملاحظ أن اسم تاك له جانب موسيقي كما يؤكّد المخرج روبيير كاتاريلا: «هذا الرجل الذي هجره الجميع يرن اسمه كصرخة تدوّي في ضمائernا المغلقة».⁽³⁾

(1) نشرت مسرحية قطع في دار نشر تياترال، باريس، 2001.

(2) كارول فيدال روسييه، «ملف تعليمي»، راجع المصدر نفسه، صفحة 19.

(3) المصدر السابق، صفحة 23.

أحد أهم تقنيات المسرحية هو وجود الراوي الشاهد الذي يعلق على الأحداث ويرشد القارئ إلى تفاصيل الأحداث التي لا تتعرض له المسرحية بالكامل. إنه الخطيط الذي تتسلسل وفقه المسرحية.

كما هي الحال في معظم مسرحيات فيليب مينيانا، نجد في هذه المسرحية تقاطعات كبيرة مع الواقع ضمن ما يمكن أن نسميه «آثار الواقع» في النص المسرحي التي يلاحظها القارئ أو المترسج. وبهذه التقاطعات يهدف الكاتب إلى جعل مسرحه يتداخل في صيغة مستمرة من الولوج والخروج مع الواقع اليومي المعاش بحيث يخلط في مواقف كثيرة بينه وبين الخيال. وهكذا نراه يعتمد على تقنيات كثيرة لتحقيق عملية المد والجزر مع الواقع من أهمها قراءة الرسائل التي اقتطعها من الجرائد والتعليق على الصور حيث يقوم الممثل بالنظر إلى لوحة حقيقة أمامه والحديث عنها. نقرأ في تقديم المسرحية ما يلي: «تجسد مسرحية قطع سيرة نهاية حياة. من هو تاك؟ كيف وصل إلى حاله تلك؟

يروي لنا الكاتب قصة ذلك الرجل العجوز الذي جرد من كل شيء في حياته: من لحظة الفضيحة (لحظة التي طرد فيها من منزله) إلى لحظة انهياره (عندما فقد عقله)⁽¹⁾.

إن الشكل الدرامي لمسرحية قطع يتحرر من تلك القاعدة الكلاسيكية لمحاكاة الحدث فالمسرحية تتماوج وتتقدم بحسب المعطيات اليومية التي يقدمها الكاتب في جمل قصيرة وتجزء ملاحظ في كل لوحة من لوحات المسرحية حيث تكون شيئاً فشيئاً المنمنمات البسيطة عن حياة الشخصية الرئيسية تاك في لحظات تقهقره وضياعه.

وعلى هذا النحو، فإن هذه الخصوصية في سرد الحكاية تجعلنا نتابع المسار الخطّي لحياة تاك بحيث نتابع من حركة إلى أخرى نهاية تلك الحياة. وهنا فإن الخسارة تبدو أحد المواقع الأهم في هذه المسرحية حيث يوحي لنا تاك بصورة المسيح المذنب. لقد أضحت تاك المطرود من بيته ضحية مجتمع فقد معنى التسامح فقد باع أحد المقاولين أغراضه الشخصية وأثاث بيته إلى بعض ساكني الحي الذين كانوا يبدون ضجراً منهم من تلك الأغراض والقطع البالية.

(1) تقديم مسرحيتي «قطع، مساكن»، دار نشر تياترال، باريس، 2001، صفحة الغلاف.

يؤكد الكاتب فيليب مينيانا على موضوع الخسارة الذي يتخبط تاك في سرديه فيقول: «التناول المسرحية موضوع الخسارة، خسارة بعض الأشخاص لأولادهم، خسارة أحد الأشخاص لبيته، لمنطقته، لعائلته. إن موضوع التيه يحرك في أشياء كثيرة. عندما نقرأ جريدة أو نشاهد التلفاز فإننا غالباً ما نجد قصصاً من هذا الموضوع»⁽¹⁾.

يتعرض تاك المطرود، التائه والمعدب لمهب رياح الصدف والمفاجآت حيث إننا نلملم بعضاً من قصته عبر المقاطع الذي يخصصها الكاتب للشخصوص الشهود الذين يتكلمون بأصوات متفرقة عن قصة تاك في مواضيع عديدة من المسرحية فينثرون شذرات من الكلمات بين الفينة والأخرى: «تعلم أنه يسكن في شارع أورتو. - وأن زوجته أو ديل قد انتحرت - نعلم أن أمه من منطقة أفيرون وأن هذه المنطقة كانت تدعى المنطقة الهدئة وأن ابنه يدعى رولان».

إن هذا المتشرد المهاهان يطرد من مكان إلى مكان آخر من دون أن يعرف مستقراً لحقائبه التي تذخر بأغراضه الشخصية المثقلة بعبء ماضيه بحيث يبدو غير مرغوب فيه من قبل الجميع. عبر حضوره على خشبة المسرح يجسد تاك شعور الأسى العميق الذي يلف حياته من دون اللجوء إلى الكلمات؛ بل عبر المواقف الصامتة في لحظة فقدانه لمنزله. وهكذا فإن أهمية مسرحية قطع تأتي من كونها تذكرنا بمحنة الإنسان المعاصر المهدد بفقدان بيته وأشياءه الغالية.

3- مسرحية عودة⁽²⁾ : Retour

في مسرحية «عودة» يقدم لنا الكاتب فيليب مينيانا تأملات وشهادات امرأة تعود إلى وطنها الأم حيث تلاقي أهلها وأصدقائها بعد غياب طويل وخصوصاً أنها التي جمعتها بها علاقة متواترة في الماضي. وهكذا فإننا نتابع في هذا المونولوج الداخلي أفكار تلك المرأة التي تستقرئ ماضيها فتبوح بأحساسها لدى عودتها إلى أماكن الطفولة. في معرض حديثه عن مسرحية «عودة»، يصف المخرج البلجيكي جان

(1) «فيليب مينيانا»، من ملف حول «قطع»، السكان الذين يتكلمون، حوار بين الكاتب فيليب مينيانا والجمهور، مجلة كواليس، العدد 25، كانون الثاني، 2002، صفحة 53.

(2) نشرت مسرحية عودة في مجلة «سييكتر»، العدد 2، منشورات مسرح ديجون الوطني، ديجون، تشرين أول، 2004.

فرانسوا دوماير كتابة مينيانا كما يلي: «إن أحد تقنيات الكتابة لدى مينيانا هو إعطاء الأولوية للكلمات على حساب كلمات أخرى. وعندما نلاحظ أن هناك تركيزاً على عبارة أو لفظة ما فمعنى ذلك أن الكاتب يريد من القارئ أو الممثل التوقف عند قراءتها».⁽¹⁾

يشكل موضوع المصالحة الموضوع المحوري في مسرحية «عودة» ولا سيما وأن تلك المرأة تسعى للصالح مع نفسها أولاً ومن ثم مع عائلتها وأمها ومامضيها وبمعنى آخر مع هويتها حيث تتكرر فكرة المصالحة مع المكان في مواضع عديدة من النص. وهنا فإن الحامل الأساسي لهذه المسرحية هو الكلام السردي المتدقق تارة والمقطوع تارة أخرى وإن أكثر ما يثير انتباها هو حركة الكلام الداخلية التي تتماوج بين البطيء والسريع بحسب الأشياء التي تذكرها تلك المرأة. يتطرق الكاتب مينيانا إلى حركة الكلام في مسرحه عندما يذكر مشاكل الكتاب المعاصرين فيقول: «يشكل الكلام مركز اهتمامي في المسرح. كل شيء يقال في حركة الكلام. فأنا لا أود أن أنظر إلى عادات المجتمع وتفاصيله».⁽²⁾

تندرج هذه المسرحية ضمن ما يدعى المونولوج الداخلي حيث يخرج كلام هذه المرأة معبراً عن فيض أفكارها الداخلية فهي تعود إلى وطنها الأم فتعود بذلك إلى نفسها وتتكلم عن الأشياء البسيطة المحيطة بها. وهنا فإن قراءة النص تقدم لنا أمثلة واضحة عن التصادق النص بالكلام اليومي البسيط. تقول: «آه إنني أسمع أصواتاً أليفة ذات نبرات هادئة أذكر جيداً هذه الأصوات». وهنا فإن الكلام يبدو مباشراً ومعبراً عن عفوية هذه المرأة.

عندما تذكر تلك المرأة في حديثها موطن أمها «أصل أمي من أنتوني» فهي تريد البحث عن هوية الأشخاص الذين تعود إليهم والحاجة إلى رؤيتهم. وعلى هذا النحو يمكننا القول إنَّ هذه الشخصية تبحث عبر كلامها عن موضع قدم ترتكز عليه وعن مجال تتعرف فيه إلى الأشخاص الآخرين، تقول المرأة: «آه أنت أعرفك جيداً

(1) جان فرانسوا دوماير، ملف عن إخراج مسرحية عودة، في ورشة العمل المسرحية، مسرح ديجون الوطني، حزيران، 2006.

(2) فيليب مينيانا، «فيليب/روبير» مسيرة عمل مشترك، عن مجلة «سيبيكتر»، العدد 2، منشورات مسرح ديجون الوطني، تشرين أول، 2004، صفحة 19.

وأنت هل تعرفني هل تتذكرني أجل أنا أذكرك جيداً لكن هل تذكرني». هذا الكلام يشرح عن قرب ردة الفعل التي قامت بها تلك المرأة عندما قررت العودة إلى موطنها الأصلي، تقول في موضع آخر من النص: «عندما قررت أن أعود إلى وطني أدركت أنه ينبغي عليّ أن أتذكرة أنتي إلى جماعة ما».

وهكذا فإن حياة هذه المرأة تتسم بالبساطة التي تتواءب مع رغبتها بالعودة إلى عالم بسيط أولي تصوره لنا كأنه جنة عدن يتوق المرء لبلوغها. تطرح هذه العودة مسألة المصالحة مع الماضي فتقول: «عدت إلى بلدي وكلني شوق لرؤيه عائلتي لقد حان وقت التصالح مع الجميع» حيث إنّ هذه الجملة تكرر في مواضع عديدة من النص فتضفي عليه صبغة شعرية. تتجسد هذه المصالحة التي تبحث عنها المرأة في لقاءها مع أمها ومعاودة الاتصال مع الناس الذين تركتهم في الماضي. وهكذا فإن المسرحية تفيس بالمواضف الحميمية التي تدور في فلك العلاقات العائلية كما ترويها المرأة العائدة إلى موطنها بعد غياب طال أجله.

4- مسرحية «ماشي الحال»⁽¹⁾ :

مع مسرحية «ماشي الحال» يفتح الكاتب مينيانا مشروعًا ذا ثلات مراحل مع المخرج روبيير كانتاريلا كما يشير إلى ذلك في مقدمة مسرحيته التي قد لا تأتي بموضوع جديد لكنها تؤكد منحاه في التعامل مع الكلام اليومي للممثل على الخشبة. تقدم مسرحية «ماشي الحال» حياة مجموعة من الأشخاص يتقللون في أماكن متعددة بحيث أن كلامهم يتاثر بهذه الأماكن ومن هنا فإن هذه المسرحية تطرح إشكالية الكلام وعلاقته بالفضاء المسرحي باعتباره الحاضن الأساسي لكلام الشخصيات. نذكر من هذه الأماكن: الغرفة - الحقل - المكتب - الطريق - المقهى وهذا فإن كلام الشخصيات لا يتم إلقاءه بالطريقة ذاتها في هذه الأماكن فكل مكان له دلالاته اللغوية التي تؤثر على الشخصية وتؤطر كلامها كما تهيمن على محور حديثها.

في سياق الحديث عن مسرحية «ماشي الحال» نذكر تفاصيل ورشة عمل مسرحية شرح فيها الكاتب وجهة نظره حول المسرحية المعاصرة ورؤيته الإخراجية

(1) نشرت مسرحية «ماشي الحال» في دار نشر تيترال، باريس، 2006.

لنصوصه ولنصوصه معاصريه باعتبار أنه بدأ مسيرته الفنية كممثل وككاتب وأحياناً كمخرج. خصصت بعد هذه الورشة المسرحية ندوة بعنوان «من النص إلى العرض المسرحي في مسرح فيليب مينيانا» والتي نظمتها جمعية حقوق الكتاب المسرحيين في باريس SACD طوال يومين متتالين من النقاش. إن العلاقة بين النص والخشبة هي علاقة جدلية لا يحددها قانون واضح؛ بل تخضع لتجربة الكاتب أو المخرج المسرحي بحسب خبرته وطريقة التعامل مع النص الذي يود إخراجه. وهنا نذكر بالمحاور الأساسية للندوة والتي تعرض لها مينيانا لدى شرحه لعملية تحويل النص إلى عرض مسرحي:

- لا يمكن للكاتب المسرحي أن يكتب للمسرح ويفكر بإخراج نصه من دون أن يفكر بالأشكال الفنية والأدبية الأخرى (الرواية، السينما...).
- على الكاتب أن يفكـر بالخشبـة عندما يكتب للمسرح فهو بذلك لا يكتب وحده؛ بل يتخيـل الأشخاص الذين سيؤدون الأدوار في مسرحيـته. وفي خضم عملية الخلـق هذه يبحث الكاتـب عن أصوات شخصياته وفقـاً لما يراه في الواقع لذلك فهو يتـفاوض مع الواقع بشـكل دائم.
- النـص المسرحي هو عـبارة عن مـجموعة من اللـوحـات التي تجـتمع لـتشـكـل عـرضاً وهـكـذا فـعلـى المـخرـج أن يـهـتم بـتفـاصـيل كل لـوـحة (أو مشـهد) من دون أن يـخـرج عن رـوح النـص فـالإـرشـادات الإـخـراجـية تـعـتـبر جـزـءـاً لا يـتجـزـأ من النـص المـسرـحي ويـجـب قـراءـتها جـيدـاً لأنـها تـشكـل اـمـتدـادـاً لـحرـكـات الشـخـصـيات وـحوـارـاتـهم.
- على الكـاتـب المـسرـحي أـلا يـتعـامـل مع الواقع باـعـتـبارـه مـادـة جـاهـزة يـمـكـن وـضـعـها عـلـى الخـشـبـة؛ بل عـلـيـه أـن يـسـتـحـضـرـه وـيـصـوـرـ أـجزـاءـ منه تـذـكـرـنا بـمـا يـحـصـل عـلـى أـرـضـ الـوـاقـع من خـلـالـ العـلـامـاتـ التي يـمـكـن للمـشـاهـدـ مـلاـحظـتها في المـسـرـحـية.
- على المـمـثـل أـن يـتعـامـل مع النـص كـما لو أـنه يـعـيـش إـيقـاعـه الدـاخـلي بلا تـصـنـع أو تـكـلـفـ في أدـائـه، وـأن يـبـرـز ذـلـكـ الأـمـرـ من خـلـالـ تعـامـله مع الـكـلامـ بشـكـل طـبـيعـي من دون أن يـلـجـأـ إـلـىـ تقـليـدـ أـشـخـاصـ معـيـنـينـ أو تـبـنيـ لهـجـةـ منـخـفـضـةـ أو مـرـفـعـةـ في إـلـقاءـ للـنـصـ.

في اليوم الثاني من الندوة طلب الكاتب فيليب مينيانا من بعض المشاركين الصعود إلى الخشبة بهدف تطبيق المحاور النظرية لرؤيته الإخراجية على آخر مسرحية له «كيف الحال» المنشورة في خريف 2006 لدى دار نشر تياترال في باريس. وهنا فإننا نورد ترجمة لأحد المشاهد في هذه المسرحية بعنوان «في الحقل»:

(الأب، الابن الأصغر، الابن الأكبر. يمر بعض القرويين)

- القرويون: مرحباً - كيف حالكم

- الأب: بخير

- القرويون: - كنا نسير من هنا وقد رأيناكم

- رأيناكم وعرفناكم

- لم تتغيروا

- الأب: وأنتم لم تتغيروا أيضاً

- القرويون: - لم تتغير أنت لكن الأولاد تغيروا

- مازلت على حالك لكن الأولاد تغيروا

- ساعتك جميلة

- الابن الأكبر: نعم إنها جميلة كيف حالكم

- القرويون: - في هذه الأوقات لا مجال للمزاح

- إنه زمن الآهات

- الأب: حقاً

- القرويون: - نعم إنه زمن الآهات

- إلى اللقاء

- سررنا ببرؤيتكم

- الأب: لقد مضى زمن طويل

- أحد القرويين: أجل زمن طويل لم تتغير أنت لكن الأولاد تغيروا كثيراً

- الأب: وأنتم أيضاً لم تتغيروا أيضاً

- أحد القرويين: بل لدينا الكثير من الهموم

- الأب: لا لا أؤكد لكم

- أحد القرويين: إلى اللقاء

- الابن الأكبر: نراكم قريباً

- أحد القرويين: سوف نمضي أنتما الاثنان تتشابهان كثيراً
- الابن الأكبر: حقاً تتشابه
- أحد القرويين: قميصك جميل
- الابن الأصغر: أجل إنه جميل
- أحد القرويين: إلى اللقاء إلى اللقاء

يصور هذا المشهد عائلة تتزه في الطبيعة ويبدو الموقف اعتمادياً يمكن أن يحصل لكل الناس ويقاد يكون الكلام بدون أهمية فالناس يستعملون عبارات التحية مرات عديدة خلال اليوم الواحد. تبدو الجمل مكررة حيث إن القرويين يرددون العبارات ذاتها والمشهد يتم في لحظة لقاء تذكرنا بأي حوار بين أشخاص حقيقيين يقاطعون أشخاصاً آخرين في مكان النزهة.

5- مسرحية «هذا» لفيليب مينيانا: الملحمه الحميميه للإنسان المعاصر

لا يمكن مواكبة المسرح الفرنسي المعاصر (و مسرح فيليب مينيانا) من دون قراءة مستفيضة وعميقة لمسرح صموئيل بيكيت (1906-1989) الذي ألقى بظلاله على الكتابات المسرحية المعاصرة في فرنسا وأوروبا حتى إنها باتت تسمى بكتابات ما قبل وما بعد مسرح بيكيت. بالطبع هذا المسرح الطبيعي خلخل قواعد الكتابة المسرحية الكلاسيكية وغير جذرياً مسألة التعاطي مع النص في وقت كان المسرح يعني من نقل الإرث الشعري والكتابي. وهنا فإن مسرح بيكيت قد قطع الجسر الذي كان يمكن مده بين كتاب القرن العشرين حيث إنهم باتوا يتساءلون هل من الممكن الكتابة للمسرح بعد أن أعطى هذا الأخير دفعاً جديداً للمسرح عبر إدخاله لمسرح العبث والتزامه بقضايا الإنسان وهمومه. عبر هذه المقدمة نريد الوصول إلى مسرح فيليب مينيانا كونه أحد ورثة بيكيت خصوصاً على صعيد الشكل المسرحي فقد كتب مجموعة مسرحيات سماها «دراما قصيرة» (1996-1997) يظهر فيها تأثره بمسرحيات بيكيت دراماتيكول Dramaticules (1982).

في مسرحيته الأخيرة «هذا» Voilà (التي تعرض من الثامن عشر من آذار حتى الثامن عشر من نيسان 2008 على خشبة مسرح لورون بوان المطل على جادة الشانزيليزيه) يوزع مينيانا شخصيه المسرحية في ذلك الجو الحميمي الذي يفرز

عنه الكثير من المشاحنات والمماحكات فيما بينهم خصوصاً وأن المسرحية تصور بعض المواقف العادلة التي تجمع ثلات نساء ورجل في أماكن متفرقة وفي كل مكان يكاد يكون الحدث معذوماً. هناك أربعة أصدقاء في المسرحية: ثلات نساء روتا وبيللي وبيتي بجانب الشاب هيرفيه. تسكن روتا عند بيتي وينفصل هيرفيه عن نيللي المولعة بقطتها الجديدة. يقضي هؤلاء الأربعه وقتهم بتبادل الزيارات والتنزه والحديث في أمورهم اليومية التي لا تخلي من السرد العابر لتفاصيل غير مهمة بالضرورة لكنها تعكس رغبتهم بمضي الوقت الذي يمر ثقيراً. في غمرة هذه التفاصيل التي لا تحمل معنى في طياتها يدخل فيليب مينيانا في م tahات الملحمه الحميمية للإنسان المعاصر الذي لا تكاد تخلي حياته من أحداث عظيمة فالوقت سيمر أو يمر من دون أهمية أو دون أن يعترض مساره شيء ما.

من هم هؤلاء الأشخاص؟ هل يعبرون عن الإنسان المعاصر الذي لم يعد يكتثر لشيء أو أن لا شيء يحدث في حياته؟ في هذا المسرح يظهر الأشخاص في مواقف ضعف وتوتر ومشاحنة فيما بينهم حيث إن المسرحة (أو التمسير) تشمل المواقف العادلة التي تجمعهم. هذه المسرحة لم تعد مقتصرة على المواقف الهامة أو المؤثرة؛ بل إن كل ما ينتج من علاقات بين الأشخاص في الحياة اليومية يمكن أن يكون مادة درامية تعالج على الخشبة.

في مسرحية «هذا» كما في المسرحية التي سبقتها «كيف الحال» (2006) يبدو أن فيليب مينيانا يتحرر من سطوة البيت الذي شكل -طيلة ثلاثين عاماً من الكتابة للمسرح- الفضاء المسرحي لمعظم مسرحياته حيث تجلى ذلك الأمر في عنوان مسرحياته مثل «غرف»، «الممر»، «بيت الأموات». وهذا الخروج الجزئي من سينوغرافيا البيت يعبر عن رغبة الكاتب بتنويع الفضاءات المسرحية التي تتوزع فيها شخصيه المسرحية بحيث أنه يريد التركيز على ما يجمع هذه الشخصوص من مواقف ثنائية سواء في الأماكن المغلقة أو في الفضاءات المفتوحة.

تميز الكتابة الدرامية لفيليب مينيانا بأسلوب خاص فهو يخلق فضاءً مسرحياً من خلال مسرحة الكلام حيث إنَّ ما يهمه هو تمثيل حوار شخصياته وكلامهم على الخشبة ولا يهتم أبداً بسرد قصة أو معالجة موضوع ما في مسرحياته وهذا

ما نراه في مسرحية «هذا». يقول فيليب مينيانا عن علاقته بالكتابة «الكتابة هي مشروع بالنسبة لي، لا أعالج موضوعاً بحد ذاته في كتابتي المسرحية؛ بل إن الكتابة هي عمل استحضر فيه الواقع وأساء له في مواضع عدة من دون أن أنسخه لأقدمه على الخشبة. قد أكتب مسرحية عن حادثة معينة حصلت في زمان ومكان محددين لكنني -على الخشبة- أجعل منها مسرحية تشمل الناس جمياً وتتحرر من إطارها الزمني والمكاني. وهنا فإنني أتضاعف من قراءة ملخص المسرحية فلا يمكن أبداً تلخيص مسرحية بجمل قصيرة؛ بل يجب قراءتها عدة مرات كي يتعايش القارئ مع أحداثها».

لو^{*}كِنْتُو

دون كيخوته وسانشو بانثا، كل يوم

ت: علي إبراهيم أشقر

احتفل العالم عام 2005 بالذكرى المئوية الرابعة لصدور الجزء الأول من الدون كيخوته لثرانتس. وقد أراد معهد ثرانتس أن يساهم بالمشاركة مع غالكياغوتبرغ وحلقة القراء، بالاحتفال بهذه المناسبة بنشر كتاب: دون كيخوته حول العالم.

Don Quijote alrededor del mundo

وهو مؤلف يضم مجموعة مقالات بأقلام نخبة من الكتاب من مختلف الأحياء، يقيمون فيها، كل من زاويته، الأهمية العالمية لأول رواية في العصر الحديث. ومن هذا الكتاب أخذ هذا المقال القيم.

دون كيخوته وسانشو بانثا كل يوم

من المخاطرة دائمًا الزعمُ آتنا نقرأ كتاباً كلاسيكيّاً وكأنما كتبه منذ يومين أحد المؤلفين المعاصرين. ومع ذلك، لا تفوتي ذكريات قراءتي الأولى للكيخوته: إنها تبدو لي واضحة جدًا وكأنما أطبقتُ لتوّي المؤلف العجيب المطبوع عام 1845 بترجمة لويس فيرادور Verador والمزدان برسوم طوني جوهانو Tony Johannot، وتحمل صفحة الغلاف الداخلية الأحرف الأولى من اسم جد أبي السير أوجين Sir Eugène رئيس القضاة في المحكمة العليا لجزيرة موريشيوس.

(*) قاصٌ وروائي فرنسي ولد في نيس عام 1940، وانتقل وهو في الثامنة من عمره إلى نيجيريا حيث كان والده يعمل طبيباً. بدأ الكتابة بعد موجة الوجودية والرواية الحديثة، واهتمَ في أدبه بالطبقات المسحورة من المهمشين والمهاجرين. من قصصه: الحمى والطوفان، ومن رواياته: الصحراء. نال جائزة نobel للأدب.

أتذكر أنني تخيلت اللذة التي ربما كان وجدها عند قراءته هذا الكتاب، الذي اشتراه بلا ريب في أثناء أحد أسفاره إلى فرنسا. ماذا عساه وجد فيه؟ أيكون تعرف فيه إلى علامات مشتركة بين قشتالة ثربانتس وجزيرة موريشيوس أواخر القرن 19؟ ربما وجد فيه الانتشار الشعبي لنماذج ثابتة: صعلكة ناس الشوارع، وملامح العظمة عند الحكماء العجائز، أو عند أولئك النبلاء ذوي الأسماء الطنانة والمفلسين والمستعدّين دائمًا لنظم بيتين من الشعر تمجيداً لقضية خاسرة، ورشق إنكلترا عدوهم القديم بالسهام. أو تكون مفترطين في الجرأة لو تخيلنا الدون كيختوه في المناطق المدارية؟ والفكرة ليست محالة تماماً. فقد أشار لويس فيرادور في مقدمته إلى أن موضة قصص الفروسيّة كانت تنتقل بالعدوى أيام ثربانتس، أمرٌ كان يشجع عليه خارج إسبانيا إثر الغزو، ظهور حشد من الحمقى الراغبين في قتال العمالقة والأمازونات بأمل أن يحصلوا كما حصل سانشو، على حكم جزيرة ما تضمن لهم مستقبلهم؛ كانت جدّ معدية حتى إن الإمبراطور كارلوس الخامس وجد نفسه مضطراً إلى إصدار قرار يحظر جلبها إلى المستعمرات الجديدة في أمريكا، أو تمكين أي هندي أو إسباني من قراءة قصة واحدة من قصص الفروسيّة. وقد وجّه مجلس التواب في بلد الوليد عام 1555 طلباً إلى الملكة خوانا بغرض أن يشمل هذا القرار إسبانيا كلها.

إننا لا نعرف ماذا كان قرار الملكة، لكن، ما إن انقضى نصف عقد⁽¹⁾ على ذلك حتى جعل ظهور الكتاب الأول من مغامرات الدون كيختوه عبساً ذلك الحظرَ لما بين «مهرزلة سائر الكتب الأخرى»، حسب كلمات مونتسكيو. (رسائل فارسية، 78) أنا أعود إلى الدون كيختوه كما أعود إلى كتاب من كتب يومنا هذا، أعود إلى كتاب الأيام كلها. وقليل من الكتب له هذه القدرة على أن يفتح بهذه الطريقة، في أي مكان وعصر، كما فتحه جد أبي في مكتبه في موكا الماطرة والواقعة في الطرف الأقصى من الأرض، وجلب له عند قراءته لذة الاكتشاف، وفرح البسمة وحرارة الحقيقة. وما يزال هذا الأمر أكثر صحةً في عصرنا، في بداية القرن الواحد والعشرين الذي يشبه شبهًا كبيراً في مظاهر كثيرة منه عصر ثربانتس سواء في السياسة واللغة

(1) Lusto هكذا هي في الأصل، أي مدة خمس سنوات وكان يجب أن تكون نصف قرن، لأن الجزء الأول من الكيختوة ظهر عام 1605 المترجم.

والفلسفة.. هذا إذا دققنا النظر، وعلينا أن ننظر إلى كل شيء. وكانت أزمنة دون كيخوته أزمنة حزينة بسبب الحروب، وكان ينعكس فيها الظلم الاجتماعي، والشك بما يأتي به الغد في كل مكان. فقد كان بدأ غزو العالم، ومع الغزو كانت المجازر والأوبئة واستعباد الشعوب الأدنى قدرة على الدفاع عن نفسها. ومع حرب الاسترداد La Reconquista ⁽¹⁾ عزَّ الغرب تفوقه التكتيكي على الإسلام؛ لكنَّ هذا الأمر كان أيضاً نهاية اللقاء والتبادل. فقد انغلقت إسبانيا بعد عام 1492 على نفسها، ورفضت الآخر واختبرت شياطين جديدة. ولم يبقَ اليوم من تلك الذكرى الأليمة سوى الغياب: فلأول مرة في التاريخ كله التقت الأديان التوحيدية الكبرى الثلاثة مع بعضها، وحاولت أن تقبل بعضها بعضاً. وهذا أول ما يدهشني حينما أفتح كتاب الدون كيخوته اليوم. الدون كيخوته الفارس ذو الوجه الكئيب الذي يجب مع مرافقه سانشو بانثا أرضًا حزينة مغبرة ومهجورة. فقد صار بعيداً عنهم انتصار الفونسو X ورسوخ العصر الذهبي الإسباني الجديد. ولو لم يكن دون كيخوته طويلاً جداً وناحلاً جداً، ولو لم يلبس كفزة طيور ويتكلم كالملهم، ولو لم يكن سانشو نقipe به يهزَّ رديفه فوق حماره الجوعان والعطشان دائماً، لكان للأرض التي يطوفان فيها مظهراً مُكراً يذكرنا بوحشة أريافنا الحديثة، حتى يمكننا التفكير في إنكلترا التي أفقراها كرومويل ووصفها ستيفنسون في روايته المخطوف Kidnapped، أو حتى في خشبة مسرح لا معقول بعد الحرب يجتازها الجندي بردمو Bardamu في «سفر في آخر الليل»، للouis فِرْدِينَان سيلين L. F. Céline.

ولم تكن مغامرات النبييل الألمعي الظرفية أول قَدْح في قصص الفروسية في الغرب، فقد كان رسم مثله قصاصو الأساطير او بوكاشيو في قصصه لوحةً مجسدة

(1) أو الرد على الغزو. وهي جملة الأعمال الحربية التي قام بها الإسبان على مدى قرون لاسترداد الأندلس. وكانت انطلاقتها من إمارة صغيرة أنشأها القائد بيلايو في جبال استریاس في الشمال، ثم نشأت إمارات أخرى توسيعت حتى صارت ممالك. لكن حرب (الاسترداد) الحقيقة أخذت طابعاً الجدي والخطير منذ أواسط القرن 11. وما إن انتصف القرن 13 حتى كانت تهافت بسرعة كبيرة حواضر الأندلس الكبرى: فقد سقطت بلنسية في حزيران من عام 1236 وقرطبة في عام 1238 ومرسية في عام 1241 وإشبيلية البطلة في تشرين الثاني عام 1247 بعد حصار بري وبحري دام خمسة عشر شهراً. ولم يبق في يد العرب غير مملكة غرناطة التي صارت تحت حماية قشتالة – المترجم.

للمجتمع. ولم يكن الدون كيختوه أول مُستكشف للواقع الحديث: فقد سبقه في مهمته بانورغو لرابليه، ورينار⁽¹⁾ في الأسطورة. لكن دون كيختوه هو بلا ريب أول نقىض للبطولة، ولم نكفَ عن أن نتماثل معه حتى يومنا هذا، لأنه يبدو لنا وحصل في آن واحد على أن نبتعد عن ذواتنا ذاتها. فالثاني الذي يشكله مع سانشو بانشا هو النموذج النموذجي، و(الموديل) الأمثل للإنسان الحديث في ازدواجيته: فهو بطل حتى اللا معقول، وجبان حتى الحماقة، وهو مشعوذ وكذوب ومحタル، وهو في آنٍ واحد بريء وشاعر قادر على احتضان أ Nigel المشاعر. فلنتحقق نقيضي البطولة كلهم في الأدب الغربي بدءاً من تريستان تشاندي حتى مول فلا ندرز، ومن توم جونز حتى بيكونيك، ومن كانديد حتى جوزيف لك، ومن أوليس حتى لوكي جيم، نجد لهم كلهم أبناء لدون كيختوه وسانشو بانشا. هم ضعفاء متبحرون، ومُشارون عاطفيّاً، ومتناقضون وضحايا تستهدفهم برودة المجتمع المهيمن؛ وهم دمى في السياسة والمؤامرات والغيرة، ومتمردون دائمًا على جراحهم، لكنهم عاجزون عن علاجها. وهم دائمًا مجانيين في الحب، لكنهم غير راضين، ويبحثون بحثاً دائمًا عن المال والشهرة، وبساطة عن طعام جيد. ولنصل إلى لدون كيختوه يصف نفسه ويعرض لنا بشكل ما مهنته الفعلية، أي مهنة الجندي ثربانتس، بطل حرب يجهلها معاصره، وسجين لم يشأ أحد أن يدفع فكاك أسره، واقتصر في آخر حياته على موارد دنيا كيما يقيّت أسرته ذاتها: فهو كطالب «يعيش على الإحسان» وعليه أن يتحمل الجوع والبرد، أو كالجندي، لأنّه يقول: «لا يوجد في الفقر ذاته أفق منه». (الجزء I - فصل 38).

أولىست هذه الصورة صورة الإنسان العصري كما عرفه سارتر، إنسان يجب عليه أن يناضل ليحافظ على استقلاله وشرفه، بينما كل ما حوله يقدم له المثال السيء في الواقعية الأكثر صفاقة، وفي الاختلاس وفساد العادات وهيمنة المال والخضوع الأحط لأقوياء العالم؟ وقد ملئ أدبنا الأوروبي منذ الدون كيختوه بهؤلاء الأبطال الفقراء، وبشبّان أحياناً ومنتحرين دائمًا، مثل وارت لغوت، ولوسيان لوين لاستدال، أو راستينياك لبلزاك، وعليهم أن يكافحوا ليجدوا موضعًا لهم في مجتمع يقصيهم عنه.

(1) قصص ب قالب شعري تعود إلى القرنين 12 و 13، وأحداثها تجري على ألسنة الحيوانات وبطلاها Le Renard الثعلب

يُقيناً أنهم اكتسبوا خلال قرون مجونةً يبعدهم عن بطيء ثربانتس المشردين، لكن ثقتهم بأنفسهم وبحسن طالعهم ولدنا في طريق «قلعة هيناريس»⁽¹⁾ لأنّ واقعية ثربانتس هي ما سمحت لرومانسيتهم أن تبدو نتاجاً ذا مصداقية. فإذا كان دون كيخوته مثلاً لهذا النوع، بالحرى، إن يكن ظلّ حيّاً بيننا، نحن الذين ولدنا في عصر جدّ بعيد عنه، فذلك لأننا ما نزال نشبهه في تجاوزاتنا كلها وجنوننا وضحالتنا.

لا ريب أننا قادرون على التعرّف إلى أنفسنا في نزواته، وفي هذا التحدّي الذي يُطلّقه في وجه العقل والأعراف. لكن رفضه للنظام الاجتماعي هو على وجه خاص، ما يمسّ أعماقنا. دون كيخوته ابن الشرف hijo de algo⁽²⁾، ورجل الخير المتمرّد على ابن الشريّ رجل الخيرات والأملاك. الابن الثاني يملك كلّ شيء: الاكتفاء والسلطة وتقدير معاصريه، وإطراء متزلّفيه، بينما الابن الأول لا يملك غير شرفه؛ أي كبرياته. وإن اللوحة التي يرسمها ثربانتس لنفسه بملامح النبيل فيها حيوية السخرية والدقّة: «يالبؤس شريف الأصل الذي يتبااهي بشرفه ويأكل ما لا يعنيه من جوع، وخلف باب مغلق، ويرائي بمسواكه الأسنان الذي يخرج به إلى الشارع من غير أن يكون أكل شيئاً يُضطره إلى تنظيفها!». (الجزء الثاني - الفصل 43).

يُقيناً هو يبدو فظاً حينما يتزمّل بأسمائه، وحينما يقنّع الواقع ليموه على من ينظر إليه، لكنه يسمح بين فينة وأخرى، أن تفلت منه كلمة مرّة معترفاً لتابعه الوفي: «وهكذا، إذا أخذنا ذلك بالاعتبار، أكاد أقول إنه يُشَقِّل على روحي أن أتّخذت من هذه الفروسيّة الجوّالة مهنةً لي في عصر بغوض جداً كعصرنا هذا الذي نعيش فيه». (الجزء I - فصل 38).

وهاكم شكوى أخرى يُطلّقها دون كيخوته في نهاية مغامراته ولما أثقل التعب كاهليه، وأثقل أيضاً، كما تخيل مبدعه إثر سنين طوال من المعارك والحبس وكذلك عمله كاتباً مُكتبًا على كتابه الساحر وهو في تنغيصٍ من الفقر: «أيها

(1) مسقط رأس ثربانتس - المترجم.

(2) هي في الأصل كلمة واحدة مركبة تركيباً مزجياً hidalgo، أي، نبيل أو شريف. وقد فاك التركيب ليُطابق بين ابن الأولى والثانية. وتعني حرفيًّا ابن شيء ما. وابن الشيء في العربية كنایة عن مُلازمته مثل ابن السبيل لملازم الأسفار... الخ. وما للإبهام وللتعظيم. و algo لها في الإسبانية معنى قريب من ذلك. والمقصود ذو الكرامة والشرف - المترجم.

السيد الحلاق، السيد الحلاق [...] كم هو أعمى من لا يرى من خلال نسيج الغربال.. وإن ما يُتعيني هو أن أجعل العالم يدرك الخطأ الذي يقع فيه، بـألا يجدّد في ذاته الزمن السعيد حيث كان يهيمن نظام الفروسيّة الجوّالية [...] وإن معظم الفرسان الذين يمارسونها اليوم، يَصْرُّ فوقهم الدّمّقس والبروكار ونسج أخرى ثمينة يرتدونها، أكثر مما تصر الدروع التي يتسلّحون بها [...] لأنّ ما ينتصر اليوم هو الكسل على السعي، والبطالة على العمل، والرذيلة على الفضيلة، والغرور على الشجاعة ونظرية ممارسة السلاح». (الجزء الثاني - الفصل الأول).

كان دون كيخوته وسانشو بانتشا يهيمنا على وجهيهما في أرض مضطربة، ومزروعة بالأفخاخ والخدع، لكنّ ما يبدو بكلّ وضوح هو أن تلك الأرض ذاتها كانت مجالاً يمكن أن تولد فيه الرواية. ولا ريب أنه هناك، في قشتالة الجافية بدأ مع ثريانتس هذا الفن، فــ الواقع والساخر والهازئ الذي زود هذا الجنس الهجين؛ أي الرواية، بمعناه الحقيقي. وهنا، لا النبالة ولا الفلسفة مناسبتان للمقام بشكل جيد جدّاً.

وفي ذلك الوقت، كان شكسبير، وهو معاصر بالمعنى الصحيح لــ ثريانتس، فقد توفّيا في العام ذاته بفارق أيام معدودات فقط بينهما، يُبدع في إنكلترا عالماً في حالة غليان حيث تفاصيل المخادع الملكية قد تُقبّ فيها حتى طياتها الأكثـر خفاء كما تُعرض بشكل أفضل الإنسانية التافهة للملوك الحاكمين بأمر إلهي وكأنما كان يحضر بذلك للثورة. فمسرحيّة ريتشارد الثالث تطرح مسألة شرعية ملك سيء، وــ (العاصفة) مسألة العبودية، وــ (هاملت) مسألة الجنون. ولو عاش في إسبانيا، ماذا كان سيكتب عن جنون خوانا التي كانت تتم مع ميت، أو عن نهاية فيليبي الثـالث المأسوية؟ لكن إسبانيا ما كانت تمتلك نبضاً درامياً. أما الرواية، هذا المسرح الجوّال، فقد كانت أقرب إلى هذا الشعب المجيد الحالـم والنـاقد والـفردي بشكل لا فكاك منه. إن الأصالة الإسبانية التي تغذّى بها ثريانتس تكمن في قدرة المرء على أن يضحك من نفسه، يضاف إلى ذلك حبــ للذات كبيرــ. فلكلــ امرئ فيها الحقــ في أن يعزّــ استقلالــه ويلاحــقــهــ أمرــ شرفــهــ. ألمــ يؤكــدــ ألفونسوــ الثــالثــ عشرــ بعدــ ثلاثةــ قرونــ منــ ذلكــ أنهــ كانــ يــحكمــ فيــ إــســبــانــيــاــ واحدــاــ وــعشــرــينــ مــلــيــونــ مــلــكــ؟ــ

كانت مغامراتــ وــتبــجــحــاتــ وــســخــرــيــاتــ وــجــلدــ بــالــعــصــيــ،ــ وأــكــاذــيــبــ وــأــلــاعــيــبــ منــ كلــ صــنــفــ:ــ كــلــ ذــلــكــ يــبــيــنــ لــنــاــ أــنــاــ فــيــ نــهاــيــةــ الــعــصــورــ الــوــســطــيــ،ــ لــمــ كــانــ الجنــ

والشياطين ما تزال تطوف في الغابات، أو لما كان حصان بسيط من أحصنة دوامة الخيل ومزود بمسمار صغير، يمكن أن يقود دون كيخوته وسانشو بانشا عبر قبة الفلك. ومع ذلك، لما كان بطلاً يجوبان البلد من قرية إلى قرية، فإنهم كانوا يمران بأعمال من السحر والرقى بشكل طبيعي وثقة تدهشنا أكثر مما تضحكنا. وكأنَّ اليومي والعادي يحافظ دائمًا في الواقع، على جزء غير مكتمل وتظل تختفي تحت درع الواقع الصلب، ثغرات من الظل وعدم اليقين. وهنا يجب علينا، من دون شك، أن نبحث عن سحر هذه الرواية، وعن طابعها الشبابي الذي لا يشتراك في شيء مع أعمال رابليه الطويلة والثقيلة ولا مع تمردَه على اللغة. وليس فيها أيضًا أثر من سخرية بوكاشيو الصفيف، ولا من أخلاقية مرغريتا ده نابارا، النسوية. فدون كيخوته مضحك إلى حد يثير فيه مشاعرنا، وسانشو بانثا استطاع لما استماله بعض المزاحيين المنحرفين وجعلوه يعتقد أنه تحول إلى حاكم جزيرة برأتاريا، أن يجعل القارئ يقف إلى جانبه لما تبدى أنه أبل وأذكي وأبرع من أي سياسي آخر. في نظرنا، مما خلقا «إنسانية» لم يستطع أي فيلسوف أن يصنعها، ولقد بينا لنا ماذا يعني أن يكون المرء إنساناً في هذا العالم الخطير والماجن. إذ نستطيع أن نتعرَّف إلى أنفسنا فيما، لأن ذلك العالم هو ذات العالم الذي يحيط بنا في الوقت الحالي، وأن حريتنا ووعينا وبقاءنا هي في مهب الريح بالطريقة ذاتها كما كانت أزمان ثربانتس. ولم يكن دون كيخوته حقيقياً ومثيراً للمشاعر كما لما كان يستمع إلى ملامة تابعه الوفي، ولم يجد سانشو بانثا قط مُقنعاً كما لما كان يعالج جروح سيده وخدماته، ويتظاهر أنه يصدق ضروب جنونه فيما يجلب إليه السرور. والمساعدة التي يسديها كلَّ منها للآخر هي جد إنسانية حتى لا تنتهي إلى أي عصر من العصور. فهي تبيَّن لنا ضعف الإنسان الحديث على الرغم من التقدم وضمانة العلم والمعرفة المتراكمة في المكتبات: لأنَّ ما ينقذه ذو صلة وثيقة بما يجعله في شك من أمره، وأنَّ ضعفه قريبة جداً في كل لحظة من عظمته. أو يوجد في الكوميديا البشرية في يومنا هذا موضوع آخر سواه، سواء أكان عند بيكيت، أو في لوحات بيكساس أو في أفلام شارلي شابلن؟

في رواية ثربانتس موضوع آخر له طابع عائلي في نظرنا. وأنا أشير بذلك إلى طرد الموريسيكين⁽¹⁾ الذي بلغ غايته عام 1609، وربما مس التحضير له وترا حساساً عند ثربانتس لحظة بدأ فيها كتابة روايته. فقد كان ثربانتس وسط كتاب ذلك العصر العسير الكاتب الوحيد الذي عبر عن مشاعره وبين خلال مجرى الرواية ما الذي تعنيه للشعب الموريسيكي دراما هذا الطرد بابعادهم عن أرضهم مسقط رأسهم والمصاعب التي لاقاها هذا الشعب كي لا يتجمع في بلدان ما كان ينتمي إليها. فثربانتس ينافح عن أقليات عصره الإثنية والدينية التي تلاحقها السلطة والكنيسة بدءاً من عام 1492: سواء أكان اليهود أم المدجّون⁽²⁾ والمستعربون⁽³⁾، وأخيراً آخر الضحايا أولئك الأسبان ذوو الأصول الإسلامية الذين حُولوا قسراً إلى المسيحية،

(1) تطلق على المسلمين الذين ظلوا تحت الحكم الإسباني بعد سقوط غرناطة. وكان شرط بقائهم أن يتصرّوا. لكن الشكوك ثارت حول حقيقة تصرّهم واندماجهم في المجتمع. لذلك اتهموا بممارسة الإسلام سراً وبالاتصال بالأتراك. وقد جلبت عليهم هذه التهمة ودخولهم في النزاعات التي نشبت بين الإسبان أنفسهم إشكالات ومضaiقات كثيرة. واثنت التضييق عليهم أيام حكم فيليب II وخليقه فيليب III الذي أصدر قراراً بطردهم وبدأ العمل به عام 1609 . وموريسيكو Morisco تعني مسيحيّاً حديثاً، أي مسلماً تتصرّ منذ عهد قريب تميّزاً له عن Cristiano Viejo، أو مسيحيّ قبح أو صريح لا يخالط نسبة مسلم أو يهودي متصرّ. أما Moro فقد أطلقها الإسبان على المسلم وعلى العربي في آن واحد وتعني موريتانياً. وكانت موريتانيا تضم، حسب التقسيمات الرومانية القديمة المغرب العربي نقطة انطلاق العرب. كان الموريسيكون مزارعين نشطين وعمالاً مهراً وحرفيين جيدين. وقد تركوا لنا أدباً باللغة القشتالية مكتوباً بالخط العربي. وهذا طويت صفحة هؤلاء القوم حتى ستينيات القرن الماضي: فكتبوا عنهم منذ ذلك الحين كتب كثيرة حتى صارت تشكّل مكتبة يمكن أن نسميها: المكتبة الموريسيكية. ورأى سربانتس هذا الذي يعرضه المؤلف، مُستأنفَ كما تقول العرب. فقد كان له رأي آخر قبل الطرد، حينما قال عنهم غربان إسبانيا وسوسها، إلخ.. ويشاطره هذه النظرة المزدوجة إلى الموريسيكين معظم الإسبان في ذلك الوقت. فالموريسكي عدوٌ دائم وخطرٌ كامنٌ ما دام بين ظهوريّهم. لكنه صار دمىًّا ومهنّداً و«جنتلمنا» لما صار بعيداً عنهم بعد الطرد - المترجم.

(2) أو mudejar (مو Dixon)، وهو المسلمين الذين ظلوا تحت حكم الإسبان أو المالك الإسبانية قبل سقوط غرناطة، وكانت حقوقهم الدينية محفوظة لقاء دفع ضريبة. وقد أزيلت هذه الحقوق بعد سقوط غرناطة. وصاروا في فئة الموريسيكين.

(3) وهم المسيحيون الذين كانوا يعيشون وسط مسلمي الأندلس. وكانت لهم لهجة خاصة، وطقس كنسي خاص.

والذين كانت الدولة تريد أن تجرّدهم من كل عادة مميزة: من عاداتهم وأزيائهم وحتى لغتهم العربية⁽¹⁾ algarabia التي اشتقت منها الكلمة الفرنسية charabia. أو لا يمكن إيجاد صلة ما بين ذلك وبين مسائل راهنة تُطرح حول «الاندماج»، أو الاستيعاب، ومؤشرات الهجرة الواقفة وال الحاجة إلى حصار الحدود؟ ولم تغب المواضيع الشرقية عن قصص الفروسية المشهورة التي يشكل الدون كيخوته قدحاً فيها. فالمرأة المسيحية الجميلة الأسيرة التي ينتزعها الفارس النبيل من يدي التركي القاسي كانت أحد المواضيع المطروحة في ذلك العصر، وما تزال كذلك اليوم بكلمات أخرى. فالثابت أن ثرباتس لم يجعله سنوات أسره في بلاد البربر وكذلك ذكرى مشاركته في حرب ليبانتو المجيدة، يتتخذ موقفاً قاسياً حيال المسلمين. ومع ذلك نجد الرواية مزرકشة بظهور الموريسيكية بين حين وآخر، وهي فتاة ذات جمال بارع بشبابها الغريبة مع الحجاب معتبرة عن نوع من الإيروسية الحزينة التي لا يستطيع الفارس ولا القارئ أيضاً أن يتحاشى الوقوع في أسرها. والموريسيكية تضيء برشاقتها وظرفها الطبيعي مغامرات بطلينا الفظة، وتذكرنا برقتها بما تدين به الحضارة الإسبانية، وامتداداً لها أوروبا كلها، للثقافة العربية ولمفهومها للجمال ولذائقتها الشعرية ورهافة مشاعرها. فلئن ظلت دولتيلا ديلتوبوسو بعيدة المنال، أو بالأحرى، قد تحولت أحياناً إلى راعية خنازير قذرة ومهمّلة، فإن الموريسيكية تحول من جهتها بتواضعها وبطولتها وحبها الحار، إلى مثال أعلى للمرأة كما فهمه ثرباتس. والأمر ذاته يحدث في قصة ريكوته صديق سانشو بانثا والمطرود مع ابنته آنا فيليكس التي تكافح بحرارة لتحرير حبيبها الواقع معها في أسر البربر. وإن ظهور الموريسيكية في الرواية ربما يشير إلى سرّ من أسرار شباب ثرباتس أيام أسره الطويل، (اللهم إلا إذا كنا بصدق شبح أسير). لكنه يفصح بشكل خاصٍ عن إنسانية

(1) كلمة فيها ازدراء وتعني الجلبة والضوضاء أيضاً. وقد كانت اللغة العربية، والزلي (الحجاب للمرأة والعمامه للرجل)، والأغاني الليلية (ليليات، أو ثبرا، أي الزمز كما سماها الأسبان)، من النقاط الهامة التي كان الموريسيكيون يفاوضون من أجل الحفاظ عليها إثر كل إشكال أو تمرد. وقد كان إلغاؤها عام 1567 سبباً مباشرأً في قيام موريسيكي وادي الحجارة في غرناطة عشية عيد الميلاد عام 1568، بانتفاضة كبيرة دامت عامين. وقد رجت هذه الثورة العرش والمجتمع الإسبانيين. وكان الخوف كبيراً من تدخل الأتراك لكنهم لم يفعلوا، بل احتلوا قبرص – المترجم.

جديدة كلَّ الجدة في الأدب تجعلنا نفكِّر في مغامرة الفيلسوف ميشيل ده موتيين. وقد يقال في الوقت الحاضر بجدٍ أكبرٍ كثيراً: إنه يتحدث عن «الوضع البشري». ونحن بدورنا، ألا نعيش في عالم مغلق على الآخر، وقائم على الامتثالية وعلى مذاهب مستقرة وعلى كره للأجانب وعدم الثقة بكلِّ ما يبدو لنا مجهولاً؟ فطرد المهاجرين الوافدين وإعادة تجميدهم وإعادتهم إلى البحر، ونبذ العلامات المميزة لهم، أو نبذ تراثهم وأصولهم، وبناء الجدران حولهم ومعسكرات الترحيل ورفض المواطنة وحقِّ التصويت لهم... كل ذلك نعرفه جيداً جداً لأنَّه صار خبزنا اليومي. فالشعوب الغنية العملي مثل ميليشياتهم، ترفض أنْ ترى في طرقات المنفى الخاوية روحَاً بشرية في هذا الآخر الذي ينتظر مختبئاً في معسكر محاط بأبراج المراقبة في مرفأ الجزيرة ومرسيليا ودنكرك. وإذا منح المهاجرون حقَّ اللجوء فذلك كي لا يحسوا في ضاحية ما بائسته حيث كلمة «مستقبل» تبدو لا معنى لها.

إن قراءة الدون كيخوته تجلب ذلك كله إلى الذاكرة مرة أخرى. فلربَّ أنا فيليكس ما تنتظر (اليوم) في مكان ما تحت سقف من قماش وعلى حرف الطريق متزمَّلة بشباب السفر، وروحها لا تقلَّ جمالاً ولا عيناها أقلَّ اضطراباً بسبب القلق والانتظار، عما لو كانت مسيحية أو موريسكية، أو عما إن كانت تعيش في أيام ريكوته صديق سانشو الضائع. فأيَّ فارس سيُهرع اليوم إلى مدَّ يد العون لها؟ أين هو سانشو الحلو الكريم الذي شعر بالاشمئزاز من أكاذيب المجتمع؟ أمَّا أنا جميعاً أيتام في هذا العصر الذي يخلو من البراءة، ومن فارس كالفارس ذي الوجه الكثيب وخادمه الأمين؟ لقد كانت الدون كيخوته بلا ريب رواية هي أكثر الروايات تأثيراً في الأدب الغربي، فقد شكلَّت مظهِرَه النهائي. ويبدو الأمر مدهشاً إذا تنبَّهنا إلى أننا لا نستطيع القول إن الدون كيخوته كان لها (ما قبل)، و(ما بعد). فرواية الفروسيَّة التي غزت من قبلِ أوروبا النهضة حتى أدت إلى إصدار قرار بمنعها، لم تكن بعد كل شيء سوى حمى عارضة. وإن قصصاً كهذه كانت بضحتها وتتكلفها العاطفي على وجه خاص، رمزاً للكذب ولرياء ذلك العصر الفظَّ والذرائعي. فقد كان هرنان كورتس يذكر أماديس ده غولا، ويستذكر أعمال الفارس البطولية وحبَّه الأثيري لأوريانا. لكنه هو ذاته من زرع الموت والحزن في إمبراطوريات العالم الجديد، وأغوى ما لنتشه malinche، وعذَّب كوا أهْتِمُوك Cuauhtemoc آخر ملوك المكسيك، كي لا يُجبره على الإقرار بالمكان الذي خُبِّئَ فيه كنوز المعابد، ثم

وضعه على الخازوق في الطريق إلى هندوراس مثيل ما يُصنع بلصّ. وكذلك مساعدة الوفي برُنال ديات كاستيُو يذكر أيضاً بطولة الفرسان الجواليين، ويقارن الاستيلاء على المكسيك بالاستيلاء على القدس. لكن، كان عليه أن يُظهر فرقاً في قسوة الواقع: بعد الحصار سقطت عاصمة الأزتيك في أيدي الإسبان في 13 آب من عام 1521، وكان يتاثر على ميدان المعركة أكثر من مائتين وستين ألف قتيل بين رجل وامرأة وطفل. كان القتلى كثيرين حتى دعت الحاجة إلى أشهر كي لا تحفر خنادق لدفنهم. ولن تجد قصة من قصص الفروسيّة تتحمّل عبء مجرّزة كهذه. وقد كان هذا الجنس الأدبي محكوماً عليه حتى قبل أن يطلق عليه ثربانتس رصاصة الرحمة. وإذا استثنينا بعض الإشارات التافهة، فمن كان يهتم حينئذ بقصص متعدّلة، متكلفة وغير قابلة للتصديق وكاذبة؟ أما الكيخوته، فنجد فيها كل ما يشكل رواية القرون القادمة: أي السخرية والغرابة والصلعة وتصوير العادات، وعمق التحليل والواقع الاجتماعي والحوارات الشعبية وأزدواجية الأبطال (قلق دون كيخوته ووحدته، وضعف ثقته، وميله إلى الغضب، وقمعه المستمر لرغباته، ووسواس الحماية الأممية)، وجلافة الفلاحين وسفح المدينين، والظلم المحيق بالنساء، وتمرد الخدم على السادة، ونظرة السادة غير المتسامحة إلى خدمهم، والزنقة، والإخفاق في الزواج، وزنّزوات المجتمع الأبوّي، السخيفة. وهناك في الوقت ذاته، المثال الأعلى، وممارسة شعر الغزل على الطريقة العربية، والحفلات الموسيقية الليلية، والرومانسية والتخيلية كلها مقدمة نحو الواقعية الشاملة.

وإذا ما عدت بذاكرتي إلى أيام طفولتي، إلى ذلك العصر الأثير الذي اكتشفت أثناء رواية ثربانتس في المكتبة العائلية، أراني أطوف بنظرتي من رسم إلى آخر وأننا أقرأ قصة مغامرة البطلين، وكأنني قد أنهيت لتوّي كتابتها، وكأنني أترجم واقعاً كان بإمكانني أن ألمحه بمجرد أن أطلّ من النافذة. وما كان لدى شك في ذلك. ولم يهیئ لي أيّ كتاب - ربما باستثناء لاثريو ده تورمس⁽¹⁾ Lazarillo de Tormes، هذه اللذة

(1) كتاب غفل ظهر في إسبانيا في أواسط القرن السادس عشر. يروي فيه الفتى لاثريو بخبث محبّ وظرف ما رأه وسمعه وخبره إبان تنقله في سبيل العيش من بيت إلى بيت ومن مكان إلى مكان ومن بيته إلى أخرى. وكان فاتحة ما سُمّي في إسبانيا أدب البيكارست، أو الصعلكة بالمعنى الشعبي، وقد نسج على منواله كبار كتاب إسبانيا ومن بينهم ثربانتس نفسه - المترجم

الغامضة في الأدب (لا سيما في نظر طفل ما كان يعرف بعد معنى الكلمة) لكونه قريباً منا جداً، وهو في آن واحد غير ممكِّن بشكل ساحر.

تحدثت منذ قليل عن الواقعية الشاملة. وهي كلمة كبيرة بلا ريب حتى تحدد شيئاً جدًّا بسيط، لأنَّه في هذه الصفحات، ابتكرت بسهولة تشير العجب فكرة الفن الروائي، ولا أشير بذلك إلى دقةٍ تدرُّب بها النفس على ممارسة الحقيقة بحرف كبير. فالحضارنة الإغريقية، وهي فلسفية بطبعها، عاشت حقاً من غير أن تُنبع روایات، وكان العالم العربي يؤثر فنَّ الشعر دائمًا. أمَّا ما أكَّده ثربانتس فهو إرادة أمرى في مجتمع إسبانيا القرن 17، المتافق، في أن يتحدث عن الحياة ويعلن الحرب على الامتثالية، وينتقد نقداً شديداً معاصريه مستخدماً القلمَ السلاحَ الوحيد الذي كان يمتلكه.

وإذا ما اكتشف القارئ في يومنا هذا الدون كيخوته (سواء أكان في طبعة جميلة مزданة برسوم كما اكتشفته أنا، أم ببساطة، في كتاب جيب قديم ملوَّث وحوافه مشتبأة لكثرة الاستعمال)، فلا يمكن أن يتبيَّس عليه الأمر: إذ سيجد هنا ثربانتس في شبابه المتقد والمدهش؛ بل حتى لو صدف له أن فتح هذا الكتاب في عمر ينظر فيه الإنسان دائمًا إلى الأمام من غير أن يتأثر بالشهرة أو الثقافة.

وهذا هو بلا شك، سرُّ شعبية هذا العمل القديم العائد إلى أربعينات عام خلت. فثربانتس ينتمي إلى نوع من الكتاب لم ينضجوا في ظل مكتب أو في رغد برج عاجي، محبَّ. كتاب يحصلون على معاشات ويحاطون بالتكريم. إنه ينتمي إلى هذا العِرق من المفكِّرين المغامرين الذين قُيَضَ لهم أن يحتكُوا بالعالم، والذين عرفوا الحاجة والخطر ومعركة العيش كلَّ يوم بيوم. وقد يفكَّر المرء في رابليه الذي كان طيباً، وفي ديفو أو سويت اللذين كانوا تاجرین، أو في مولير الذي كان ممثلاً، أو في رجال أقرب إلينا مثل رامبو أو كونراد، أو كيرواك الذين نسجوا بخيط حيوانهم نسيج أعمالهم من غير قدرة على الوصول إلى حلَّ لغزها.

بدأ ثربانتس كتابة الدون كيخوته وقد كان أتمَّ خمسين عاماً مضت من عمره، إثر حياة من التجارب والاحتياج للرزق. ولا ريب أن الشبيبة الحالية يمكن لها أن تعرف إلى نفسها في هذه الكتابة حيث تستطع قوَّة الحقيقة، وحيث يمكننا أن نرى في كل خطوة علامات الضربات المتلقاة، والأعمال والإهانات، وحيث تتعكس المعرفة البشرية، وحيث يعتقد المرء أنه يسمع وراء كل تبادل حرارة اللقاء

والعواطف والمغامرات والضحك والانفعال. فإذا كنا نستطيع أن نشاطر أثناء القراءة دون كيخوته مشاعره، وإذا كنا عانينا الخوف والاضطراب والجوع وحتى الشعور بضرب العصي، فذلك لأن مؤلفه عرف ذلك كله في الحرب وفي السجن وحتى في العبودية، ولا يفوتنا صدق كهذا الصدق. لكن مجرد اختبار ما عشناه، لا يكفي لكتابه رواية بهذه الرواية. وإن أحد أخطاء عصرنا هو الإيمان بأن التمييز في الحياة كافٍ من أجل الكتابة. هذى هي الأكذوبة الكبرى لما نسميه أدباً واقعياً، أدباً ربما يكون أنسٌ نعت له: الاكتفاء الذاتي. أما قراءة الدون كيخوته فتعلمنا عكس ذلك؛ إذ إن ثربانتس لما أبدع الرواية الحديثة جعل من حياته مادة أولية لعمله، لكنه عدل في آن واحد في سيرته⁽¹⁾ كي لا تخدم خياله. ولو لم يكن دون كيخوته وسانشو بانشا وتيريسا ودولتشيا شيئاً آخر غير صور سريعة أخذت في طرق قشتالة القديمة، ما كان للرواية أن تقدم لنا غير سلسلة من جوانب الحياة الشعبية، والقواعد، والتسلع، كما جاء في رسوم كايرو Jacques Callot. فمن يقرأ هذه الآن في عصرنا الذي ترجمَه حروب الجبهات والهموم الاقتصادية؟ على العكس منها، نجد حضور دون كيخوته حضوراً دائماً، وإننا نشعر أن كل ما تقصه الرواية يعنيها وإن أربعمائة عام انقضت على إنسانيتها لم تخفف من أهميتها، ولم تجعل إيداعاً واحداً من إيداعاتها مُفوّتاً. وذلك لأننا نبحر في العالم ذاته حيث تسود الحروب والمظالم والأكاذيب، وأننا نستطيع أن نضحك من أنفسنا وأن نسخر كما في أيام ثربانتس. وإننا نتعرف في خطب السياسيين إلى أشكال الرياء ذاتها وإلى سعة المعرفة عينها. وإننا نلمح لدى معاصرينا الذين يسمون أنفسهم مفكرين الغرور الفارغ واللامبالاة نفسها بمصائب الآخرين. فعلى بعد خطوتين من قصورنا ونصبنا التذكاري يعيش شعب من قوادين جدد وتأهين ومتسللين وأشباه عبيد ينتظرون عبثاً مجيء محرر لهم، ذاك المحرر الذي قال عنه سانشو بانشا: «يطعم العطشان ويُسقي الجوعان»، ذاك الذي قد يفتح باب الحرية عن طريق الضحك.

لقد نقل ثربانتس حتى يومنا شباباً لا يلين عبر صوت دون كيخوته الخالد، يلطف منه إحساس سانشو المشترك بين الناس. ولست أشك في أنه سيقى إلى ما بعد عصرنا الصعب، لأن هذا الشباب يقوم على الحق والصدق وعلى مزية وحدتها

(1) في الأصل حياته.

الروايةُ تستطيع أن تُخرجها إلى النور. وهي وعي المرء بذاته. لقد بحث عنها مؤلفون آخرون في العقل وفي العاطفة أو التصوّف، من أمثال مونتين ولويس لابه وجون دون John Donne L. Labé لكن ميغيل ده ثربانتس وحده استطاع أن يبلغها بالإضحاك.

هنا تكمن بلا ريب الظرافة الطلقة إلى حدّ ما، تلك التي تجعل من دون كيخوته أسطورة ذات شباب خالد. لكننا نلمح من وراء فيض المغامرات المنتظم والبسيط، المغامرات التي يقوم بها بطلاً، قوة الشغل، وثبات الكاتب وإصراره وحماسه لا تفتر.. لما عزم ثربانتس في اللحظة الأخيرة، بعد وفاة شريكه القديم، على أن يكتب الكلمة النهاية في الجزء الثاني من الدون كيخوته، وضع على فم ريشته أو قلمه هذه الجملة التي يمكن أن تكون شعاراً جيداً للروائي: «من أجلني وحدي خلق الدون كيخوته. وأنا من أجله خلقت». ■

بـ - ملف العدد

ندوة جمعية الترجمة السنوية بعنوان:
«ترجمة أدب الأطفال في سوريت - آراء ومناهج»

د. نزار بنى المرجة	الترجمة والمنظومات الأخلاقية والتربوية	◎
أ. نبيل أبو صعب	ترجمة أدب الطفل عن الفرنسية	◎
أ. حسام الدين خضور	ترجمة أدب الطفل عن الإنكليزية	◎
أ. شاهر أحمد نصر	ترجمة أدب الطفل عن الروسية	◎
أ. عياد عيد	ترجمة أدب الطفل عن البلغارية	◎
د. نورا أريبيان	ترجمة أدب الطفل عنالأرمنية	◎
أ. كنينة ديباب	ترجمة أدب الطفل	◎



الترجمة والمنظومات الأخلاقية والتربوية

د. نزار بني المرجة

إن ترجمة أدب الطفل الموجود عند الأمم والشعوب الأخرى إلى لغتنا العربية هو فرصة حقيقة لأشك، للإطلاع على المنظومات التربوية والأخلاقية لتلك الشعوب والتي تحرض عبر أدبياتها الموروثة منها والمعاصرة، لزرعها في عقول وأذهان أبنائهما، باعتبارها إرثاً أخلاقياً حضارياً وتراكimياً لها..، وإذا كما عبر مطالعانا نرتاح للكثير من تلك المنظومات والمثل السائدة الموجودة فيها عند شعوب عديدة، نتيجة تشابهها مع منظومتنا العربية التربوية والأخلاقية.. (كالأرمنية والروسية والبلغارية على سبيل المثال كونكم خصصتم محاور لها في هذه الندوة)، فإنه في المقابل ثمة ما يدعو لإبداء بعض الحذر عند اختيارنا لما يصلنا عبر اللغة الإنجليزية أولأ، والفرنسية ثانياً، بالنظر إلى وجود أصوات خفية أحياناً، ثبت أنها تحاول العبث بالتاريخ والقيم وحتى الجغرافية أحياناً، وتضع السم في الدسم في هذا الحقل الأدبي والتربوي الهام.. مما يستدعي الانتباه إلى ما نترجم ونضع في متناول أيدي أطفالنا وناشئتنا..، وهذا الأمر لم يعد خفياً بعد الإطلاع على الكثير من المسلسلات عبر الإعلام المرئي، وأحياناً بعد الإطلاع على ما نشاهد ونقرأ من مجلات وسلسل كتب مترجمة للأطفال تصدر عن بعض دور النشر العربية (الخاصة منها بالتحديد)، حيث يكون همها الرئيس مادياً بالدرجة الأولى، دون أن تولي الجانب الأدبي والفكري والأخلاقي ما يستحق من الاهتمام..

وختاماً ومن باب عتب المحب فقد كنت أتمنى لندوتكم القيمة هذه أن تكون مشتركة بين جمعيتيكم.. «جمعية الترجمة» و«جمعية أدب الأطفال» لأنها معنية هي الأخرى بشكل أساسي بموضوع هذه الندوة..

كما كنت أتمنى لو حضر بيننا الزملاء من هيئات تحرير الدوريات الخاصة بأدب الطفل مثل «أسامة» و«شامة» في وزارة الثقافة ومجلة «الطليعي» التي تصدرها منظمة الطلائع.. لتكون الفائدة أعم وأشمل وتخرج بتصانيف ناجحة وعملية تماشياً مع ما نرجوه من إقامة هذه الندوة الهامة.. وأتمنى لكم ولندوتكم كل النجاح وال توفيق.. ■

اللغة في الترجمة للأطفال

نماذج من اللغة الفرنسية

إعداد: نبيل ابو صعب

ليست الطفولة وقت البراءة أو السذاجة أو الراحة والأيام الخالية من الهموم، إنها كذلك فقط في حنين الكبار إلى الماضي، وخاصة عندما يكون الحاضر جحيناً، أما بالنسبة للأطفال، فالطفولة هي وقت البحث الصعب ومحاولات الاكتشاف والمطالب العسيرة والرغبات غير المحققة.. وقت الاصطدام بالحواجز التي تبدو غير مسوغة.. وقت تحمل التكلف وآداب اللباقة التي لا معنى لها، (مثال من توم سوير)، هي وقت انطلاق التخيلات المثيرة والأحلام الجميلة، والنشوة باكتشاف الجديد، ييد أن هناك من يعتقد أن الأطفال نسخ مصغر عن الرجال والنساء وبالتالي فشلة حاجة لتهذيبهم وتشذيبهم وفق القالب الموضوع لهم وينبغي تلقينهم الدروس المكثفة (والقاسية أحياناً) التي تعلمهم كيفية تفهم الكبار وتقبل أوامرهم وتعليماتهم»
يقول جاك بريفير في إحدى قصائده - من ديوان كلمات - ترجمه المرحوم صلاح الجheim:

- قاطع طريق! سوقي! لص! نزل
الآن لاذ بالفرار

وهو يجري في الليل
مثل حيوان مطارد
 وكلهم يجررون وراءه
 الشرطة والسياح وأصحاب الدخل والفنانون

- قاطع طريق! سوقي! لص! نذل
تلك طغمة ضاربة من شرفاء الناس
طارد صبياً

من أجل مطاردة الصبي لا حاجة إلى الإذن
فجميع الطسين انخرطوا في المطاردة
ما الذي يسبح في الظلام؟
ما هذا البرق، ما هذه الأصوات؟

الصبي يهرب
والنار تطلق عليه من بندقية..

لهذا فإن كتب الأطفال الجيدة كما ترى جين كارل في كتابها عن الموضوع هي تلك الكتب التي تخاطب الأطفال كما هم، وليس كما يتصورهم الكبار.

الترجمة للأطفال

تتميز الترجمة بأنها أصعب من التأليف في معظم الحالات، «المعرفة التامة باللغتين، واستيعاب الخصائص النفسية والثقافية والحضارية للمجتمعين الناطقين بهاتين اللغتين»، إن وجود النص الأجنبي يحتم على المترجم التقيد بمستوى من الإبداع يجاري النص في مستوى، لهذا لابد من أن يتمتع المترجم بموهبة أدبية أصيلة تتيح له أن يختار ويتذوق الألفاظ والتركيب وإلا فإن نصه لن يعود كونه صورة ميّة للنص الأصلي النابض بالحياة.

تنطوي الترجمة للأطفال على أهمية خاصة، لأنها أشبه بعملية تقديم الدواء للطفل، عليها أن تجعل الطفل يحب النص المترجم ويستمر في قراءته، لكي يعتاد القراءة فيما بعد.. وحتى آخر العمر.

ولأننا لا نستطيع قسر الطفل أو نجراه على القراءة، وعلى الاقتناع بضرورتها الحياتية فإن على كتب الأطفال، المؤلفة أو المترجمة، أن تلفت انتباه الطفل وتشده إلى التعلق بها لذا ينبغي أن يُعهد بإنتاج كتب الأطفال منذ لحظة اختيار الكتاب إلى ترجمته ثم إصداره، إلى أشخاص تتوفّر لديهم في آن معاً معرفة أحاسيس الأطفال الطبيعية والجمالية والموهبة الضرورية لإنتاج عمل يحظى لذاته بالرضى والقبول، لأن أول مرحلة للإدراك عند الصغار هي الإدراك الحسي، فالطفل يقرأ بنظره قبل أن

يقرأ لسانه ولهذا فإن منظر المطبوعة والعنوانين وطريقة الكتابة والخطوط وأحجامها وتباعدها ولون الصفحات والصور ودقتها وجمالها وبساطتها ولطفها، وشكل الكتاب عموماً، كل هذا يلعب الدور الأول في جذب اهتمام الطفل إلى المضمون، ثم جرّه إلى النص والاستعراض البصري للكتاب بأكمله ثم تبدأ مرحلة القراءة،

تشكل اللغة حجر الزاوية في الترجمة للأطفال، واللغة كما نعرف جميعاً كائن حي يتتطور بتطور المجتمع، وتتميز اللغة العربية بخاصة ربما تكون فريدة بين اللغات، وتمثل في البعد بين اللغة «العامية» أي المحكية وبين اللغة «الفصيحة»؛ أي اللغة المحفوظة في الكتب والنصوص، الأمر الذي يجعل من هذه الأزدواجية واحدة من أشد العقبات التي يواجهها الطفل العربي، فالطفل يتمثل لغة الحياة اليومية من بيته في أثناء نموه، بينما يتوجب عليه لكي يتقن اللغة الفصيحة أن يتعلمها كما لو كان يتعلم لغة ثانية تماماً، حيث يجد نفسه أمام ركام من الألفاظ والأساليب التي لا تُتاح له الفرصة لاستعمالها في حياته اليومية لأنها لا تسخير فعالياته الطفولية،

عند الغربيين، وعلى الرغم من عدم وجود هذه الأزدواجية حلّت المسألة بعملية التكيف أو التعديل adapter/taram لجعل حتىٍ رواية التراث الوطني الإنساني في متناول الطفل بعد تعديلها أو تكييفها، عندما، يترك مستوى اللغة المستخدمة في الترجمة برمتها لقدرات المترجم ومنهجه وفهمه لهذه المسألة،

من جهتي أعتقد أن اللغة يجب أن تستخدم في الترجمة للأطفال هي اللغة البسيطة التي تحاكي اللغة المحكية ولكنها بعيدة أشد البعد عن الركاكة والابتذال.

ولقد لاحظت من خلال تجربة، قمت بها مع مجموعة من أطفال الصف السادس الابتدائي، أن الأطفال سرعان ما ملأوا القصة المكتوبة بلغة فخمة جزلة الألفاظ معقدة التراكيب، لأن التفكير بمعنى الكلمات أو قراءة شروحها كان يفقدهم متعة الاستطراد في القراءة والتتمتع بتسلسل الأحداث، بينما كانت ردود أفعالهم تجاه القصص المكتوبة بلغة سهلة مختلفة تماماً.. وقد استطاع عدد منهم سرد بعضها كاملة وبسهولة تقريباً.

هناك عدة اتجاهات في الترجمة للأطفال في سورية.. وهناك من يستخدم لغة قوية جزلة الألفاظ معقدة التراكيب ومن يستخدم لغة بسيطة سهلة ويومنية..

لكن قبل استعراض نماذج من هذه الاتجاهات، سأورد أمثلة صادفتها في بعض الكتب المترجمة الصادرة عن وزارة الثقافة تدل على ضعف أو عدم انتبا乎 المترجم:

- وثم دفن الفأر الصغير الذي كان محزوناً عليه من قبل الجميع،
- قال لوني وهو يعطي الكلب ضربة ودية على قفاه،
- كانت النافذة تغطي على الحديقة،

الاتجاه الأول نجده في الكتب التي ترجمها المرحوم سعد صائب الذي كان يقتبس ويتصرف في الأسماء والأمكنة والدواتع ويقول في مقدمة كتابه الشارع الأخضر: «إنه يعني بقوة الأداء وجزالة اللفظ اللتين تمتاز بهما لغتنا الجميلة، وباقتباس روح النص الذي يترجمه، وكان أربه من ذلك حتى أطفالنا على تذوق أسلوبنا العربي المبين من نحو، وخلق الإحساس الذي تتيحه لهم هذه القصص في نصها الجديد، ومعايشته من نحو آخر، رامياً بذلك لا إلى إثراء ذوقهم الأدبي فحسب؛ بل حفزهم إلى استلهام مضمون القصص وترغيبهم بمطالعة سواها كذلك»، سأورد فقرة من قصة /فلتحافظ على الظباء/ ص 127 من كتابه «الشارع الأخضر»:

- هكذا رأيت كلما تريشت ملأاً لألقط أنفاسي، يساورني إحساس ممضٌ أني ضللت، وأنهما غابت عنّي، فتتبايني الحيرة ولا يواتيني التفكير في التخلّي عنهما، لذا لا أفتا - على الرغم من نفاد صبري من طيشهما - أعقد العزم على اللحاق بهما، كلما همت بالهرب...».

لاشك أن هذا المترجم صادق العزم ومحق فيما يهدف إليه، لكن هل يستطيع أطفال مرحلة التعليم الأساسي بحلقاته الأولى والثانية، تذوق مثل هذا الأسلوب، وللغة المستخدمة في البيت وفي إلقاء الدروس هي ما هي عليه من اختلاف.. من دون أن تنسى أيضاً السيل الجارف من المسلسلات وأفلام الكارتون المتدايق بلغة يومية وحتى بلهجات محلية (مصرية على الأغلب) تساهم بدورها في زيادة البعد بين هذا المستوى من اللغة الذي يهدف إليه المترجم وبين المستوى اليومي المتداول في البيت والشارع».

هناك اتجاه آخر يقترب قليلاً من أسلوب المترجم سعد صائب نجده عند المترجم حسيب كيالي في قصته: حكايات القط الجائم الصادر عن وزارة الثقافة؛ وقد جاء في صفحة الغلاف الأخير عن الترجمة «أنها تجمع بين دقة البيان العربي وبوهيمية النص الفرنسي».

دعونا نتساءل عن جدواً لجوء المترجم إلى استخدام كلمات صعبة ويتراكم معقدة ثم اضطراره لشرحها أسفل الصفحة، واضطرار القارئ الطفل أو حتى الكبير

الذي ليس من الضروري أن يكون ضليعاً بالعربية إلى قراءة هذه الشروحات في أسفل الصفحة: مثل

- وانتظرته بالوصيد - العتبة

- وبأيديهما الأربع قبضا على ذنب القط الذي رآه فجأة معلقاً بين السماء والفضاء، رآه: أي رأى نفسه.

- أوفضتا الخطى: أي أسرعتا

ثم لنستعرض الأقوال التالية التي لا تُردد إلا عند قارئ عربي معين:

- قالت الصغيرتان: صلّيا على النبي أيها الأبوان

أو - لك - والله صحيح، أنا لم أفكّر في هذا، وحياة ديني فكرة طيبة.

- أنا أعرفه رأس عنيد والعياذ بالله.

- أخزيا الشيطان أيها الأبوان.

- وإذا هي ت العشر على ابن حلال يتزوجها.

- ما غضبك إلا لكونك خرجت من العيد بلا حمص.

- وبربع ليرة قرنفل..

هناك اتجاه ثالث نجده عند عيسى فتوح الذي يستخدم لغة سهلة وتركيب بسيطة أمثلة، من كتاب النمس الوفي:

- مرت السنون، وشاخ اللقلق وضعف جسمه حتى صار من الصعب عليه أن يصطاد جميعاً ما يحتاج إليه من السمك لطعام يومه..

- أخيراً سأله سرطان: «لماذا تبدو حزيناً جداً أيها العم؟»؟

- قالت الأسماك: «إنك صديقنا الوحيد أيها العم، ويمكنك أن تقذ حياتنا، خذنا من فضلك إلى تلك البركة..».

إن أسلوب الوصول مباشرة إلى المعنى باستخدام الكلمة بسيطة وتركيب سهلة كالمثلاً يسمعها الطفل يومياً يساعد على متابعة الأحداث واستيعاب القصة والتتمتع بها، ويساعد على تعلم كيفية التفكير بأسلوب واضح ومبادر و مباشر والتعبير عن أفكاره باختصار ووضوح بعيداً عن الإنسانية والخطابية.

ويمكنني أن أورد المثال التالي الذي نقلته من قصة لأطفال دون سن الثالثة للكاتب المسرحي العالمي يوجين يونيسيكو ومن ترجمتي والذي يهدف منه كما أعتقد إلى حث الطفل على التفكير في اللغة التي يستخدمها:

..وعلم الأب جوزيت (ابنته) المعنى الصحيح للكلمات: فالكرسي هي النافذة، والنافذة هي حاملة الأقلام، المخدلة هي رغيف الخبز، رغيف الخبز هو سجادة السرير، القدمان هما الأذنان، العينان هما الأصابع، الأصابع هي العيون، حينئذٍ أخذت جوزيت تتحدث كما علمها والدها أن تتكلم.

- أنا أنظر بالكرسي بينما أكل مخدلي: أفتح الجدار، أسير بوساطة أذني، لي عشر عيون للمشي.. ولبي أصبعان للنظر، حينما أكلت صندوق الموسيقا وصنعت بعض المربي على سجادة السرير فحصلت على تحلاية لذينة جد النافذة يا بابا وأرسم لي بعض الصور. وسكتت جوزيت قليلاً.

- ماذا تسمى الصور؟ أجاب الأب

- الصور؟ كيف تسمى الصور؟.. الخ

ختاماً: الخيار المطروح هنا بين تعليم اللغة للطفل / عبر الترجمة/ باعتبارها أداة حياة من البيئة الخاصة وال العامة، وبين تعليمها إليها كتحفة أو زينة للحفظ.

أشكر حسن استماعكم.. ■

ترجمة أدب الأطفال في سوريا

اللغة الإنكليزية نموذجاً

حسام الدين خضور

نحو عامة

قد لا يكون علمياً أن أمهد لورقتي هذه بالقول إن القصة الأولى التي حكهاها امرؤ آخر كانت من بالغ (رجل أو امرأة) إلى طفل. أفترض أن القصة نشأت لتحكى لطفل (تقل إلية المعرفة والخبرة والمتعة) ثم انتقلت إلى عالم الكبار. لكن تاريخ الأدب في كل اللغات لا يؤيد، في ظاهره، فرضيتي، التي لن أعمل على إثباتها في هذه الورقة، لذلك سأقدم تعريفاً حديثاً لأدب الأطفال يقول: إن أدب الأطفال هو ما كتبه الأطفال أنفسهم، (مثل، حفييف الستارة للكاتبة باميلا براون) أو ما كُتب لهم، (وهو كل الأدب الذي كُتب للأطفال تحديداً)، أو ما اختاره الأطفال، (مثل هكلبرى فن)، أو ما اختيار لهم، وهو كثير. غالباً ما يكون أدب الأطفال موضحاً بالصور، ويتميز بالخصائص التالية: البساطة وال المباشرة، الإثارة، موضوعه الطفولة، يقدم وجهة نظر الطفل، متفائل، خيالي، رومانسي ريفي، يتصف بالبراءة، تعليمي، يتصرف بالتكرار، يوازن بين الجانب الرومانسي والتعليمي.

لقد بذلت جهداً كبيراً لأقدم ورقة تؤسس لبحوث لاحقة في هذا الميدان، لكنني لم أوفق إلى مادة يمكنني أن أستند إليها في التاريخ لهذا البحث. فأنا لا أعرف متى

ترجم أول سوري قصة للأطفال عن الإنكليزية لأن مراكز التوثيق في بلدنا لم تقدم لي إجابة، ولا البحث في الشبكة العنكبوتية، فتح لي نافذة؟ غير أنني لم أستسلم، وعقدت العزم على أن أقدم مادة تحترم هذه الندوة وتقدم شيئاً مفيداً، من دون أن أخرج عن الموضوع. فقد لا يكون مهماً أن نعرف زمن ترجمة الكتاب الأول والمترجم الأول، وكلها معلومات مفيدة، وربما خرج أحد منكم يقدم هذه المعلومات التي تضع بداية لعملية أثرت أدب الأطفال في بلدنا بروائع عالمية.

الأبحاث السابقة

ثمة دراسات حول أدب الأطفال التفتت إلى مسألة الترجمة كإحدى مكونات هذا الأدب. لكن لا توجد دراسة مستقلة تعالج هذا الموضوع، وبالتالي قد تكون هذه الورقة، على الرغم من تواضعها، رائدة في طرح أسئلة هذا البحث. ومع ذلك لا بد لي في هذه المناسبة من أن أنوه بدراسة الناقد السوري سمر روحي الفيصل، أدب الأطفال وثقافتهم - قراءة نقدية، التي أشار فيها إلى ترجمة أدب الأطفال عموماً، فميز بين مرحلتين في القرن العشرين، هما نصفه الأول ونصفه الثاني. وهي تصلاح لأن تكون أساساً يبني عليه، لأن هموم الترجمة في هذا الحقل واحدة من كل اللغات. لكن (سمر روحي الفيصل) والكاتب محمد قرانياً يتفقان على أن الحاجة هي وراء الترجمة، ولو أن الفيصل يرى أن الترجمة تالية للتأليف، وهي وسيلة من وسائل المثالثفة.

والمهتمون على اختلافهم يشيرون بحق إلى لغة الترجمة في المراحلتين الأولى والثانية. جاء في بحث الفيصل:

«تبينت لغة الترجمة بين ما تُرجم في النصف الأول من القرن العشرين، وما تُرجم في النصف الثاني منه. ففي الترجمات الأولى كان هناك حرص واضح على نقاء اللغة العربية ودقّتها وستنها وصورها وحوارها؛ بل إن الرواد الأوائل اتهموا بالمتغalaة في التقييد باللغة العربية، فترجموا نصوص أدب الأطفال الشعرية والنشرية بلغة راقية يعجز الطفل العربي عن التواصل السليم معها أحياناً. أما الترجمات التي بدأت تترى في النصف الثاني من القرن العشرين، وخصوصاً السبعينيات، فقد ضمر حرصها على اللغة العربية، وباتت تقيّدها بها فردياً تابعاً لقدرة المترجم وثراته اللغوية. ولم يكن غريباً أن يتصدّى للترجمة في أخرىات السبعينيات وبدايات

الثمانينيات مترجمون ليس لهم نصيب وافر من العربية، كما هي حال الترجمة التي قدمتها رباب هاشم لمجموعة (الأرنب المحملي). وعموماً، شرعت لغة الترجمة تقترب من لغة الطفل العربي، فاستبدلت بالسلامة والنقاء والدقة والرغبة في تنمية معارف الطفل اللغوية معايير السلامة اللغوية والرغبة في إيصال المعاني بدقة.»

ودراستا الناقد سمر روحي الفيصل والكاتب محمد قرانيا ليستا الوحيدين اللذين حاولتا أن تؤرخا لأدب الأطفال، فثمة أسماء كثيرة أولت هذه المسألة اهتماماً، أذكر منها: زينب حسن خويره، إلفت محمد عبد الكريم، نور الدين الهاشمي، سريعة سليم جديده، نجيب كيالي، بيان الصفدي، عبد الله أبو هيف وغيرهم كثير. اتفقوا جميعاً على مسائل كثيرة ولم يختلفوا على شيء، إلا على الخشية من الثقافة الوافدة، وخطورها على ثقافتنا العربية الإسلامية. وربما كانت هذه المسألة، على الرغم من خطورتها، خارج إطار البحث التجمي، لأنها ذات طابع إيديولوجي تتعدد فيها الآراء، وح悲نا لو ترك في حياتنا الفكرية والفنية والمعرفية مساحة للاختلاف، ولا تخشى منه، فالاختلاف مفيد، وتاريخنا العربي الإسلامي يؤكّد لنا أن في الاختلاف غنى، حتى عندما نختلف على الآخر.

لكن هذا لا يهم بحثنا ولا أريد أن أثقل عليكم. سأمضي إلى الموضوع، وأقدم نبذة مختصرة عن أدب الأطفال في أربعة بلدان تتكلّم اللغة الإنجليزية، ولديها إيداعاتها في هذا الحقل، الذي ينبغي أن نقدم شيئاً من حصاته لأطفالنا. وللبلدان الأربع هي: المملكة المتحدة، الولايات المتحدة، كندا، أستراليا.

المملكة المتحدة

كان هدف كتب الأطفال في المملكة المتحدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر تقديم النصح والإرشاد. وبدأ أدب الأطفال الحقيقي عندما قدم «جون نيوبيري» (John Neubury)، بمساعدة عدد من المختصين، أدباً شيئاً ومفيداً للأطفال. فاختصر روبنسون كروزو ورحلات غلifer لتاسب الصغار. وفي عام 1865 ظهرت في إنجلترا أشهر مجموعة قصصية كتبت للأطفال هي أليس في بلاد العجائب للكاتب «لويس كارول» (Lewis Carrol).

تميل كتب الأطفال، في إنكلترا، إلى النزعة المثالية عند رديارد كبلنخ Rudyard Kipling أو النزعة الإصلاحية العاطفية عند فريدرريك فارار Frederick William Farrar

أو تؤيد الانفجار التحرري الذي يعدّ ردّ فعل على حياة القسوة التي كان يعاني منها الأطفال الصغار في إنكلترا.

يتقن كتاب المملكة المتحدة معرفة الأطفال، ويعرفون كيف يفاجئونهم في لعبهم، ويصغون إليهم، ويراقبونهم عن كثب، من غير تدخل أو طرح أسئلة. ويحقق للمملكة المتحدة أن تفتخر بـ رائعتين كتبتا للأطفال «أليس في بلاد العجائب» لـ لويس كارول في القرن التاسع عشر، وسلسلة «هاري بوتر» لـ ج. ك. رولنг التي بدأت عام 1997 وانتهت جزؤها السابع والأخير عام 2007.

أدب الأطفال في الولايات المتحدة الأمريكية

يرى د. رافع يحيى أن الولايات المتحدة الأمريكية برعت في استغلال رؤوس الأموال وتطوير الوسائل السمعية البصرية، والاستعانة بأحدث منجزات التربية وعلم النفس والفن الصناعي، لذا يجد المرء فيها تقدماً جلياً في إنتاج الأشرطة المسموعة والمرئية التي تبث داخل البلاد نفسها، وخارجها، وإخراجاً متقدماً للمجموعات المصورة والمسلسلات المرئية، واهتمامًا كبيراً بالصورة (على حساب النص أحياناً) إلى درجة جعلت الصورة والحركة تسموان على النص وتسيطران عليه، مما يشير الفرح والدهشة عند الصغار، ويبهر لذة الكشف، ويروي الخيال. وبسبب وفرة رؤوس الأموال قامت حركة اقتباس واسعة من اللغات الأخرى وتوظيف الرسامين والفنانين والكتاب والفنين.

أراد الأمريكيون التركيز على المكتوب والشفهي على نطاق واسع في مجال أدب الأطفال وحاولوا الجمع بين نشاطهم في هذا المجال والحوافز التربوية، فأوجدوا ما يُعرف باسم «ساعة القصة» أو «درس القصة»، بمبادرة من الكاتبة القصصية المعروفة سارا كون بريانت Sara Cone Bryant. وقد غدت «ساعة القصة» هذه جزءاً من العلم الرسمي في المدارس والمكتبات الخاصة بالأطفال، يتحلق الصغار فيها حول المعلمة ليستمعوا منها إلى حكاية ويناقشوها فيها. وقد تبيّن من ذلك أن متعة الاستماع لا تقل عن متعة القراءة. وظهرت عندهم فكرة «المكتبة الملونة» التي تضم تخصصات عدّة في رسوم كتب الأطفال وخبراء في الإخراج والتنفيذ وصناعة الأفلام.

ومن الكتاب الأمريكيين المعروفين الذين اهتموا بأدب الأطفال في الولايات المتحدة الأمريكية لويسا ماي ألكوت Louisa May Alcott وفرانك ل. توم Frank L. Tom.

إليانور بورتر Eleanor Porter ومارغريت وايز براون Margaret Wise Brown وراندال جاريل Randall Jarrell، هذا إذا تجاوزنا رائعتي مارك توين مغامرات هكليري فن ومغامرات توم سوير.

أدب الأطفال في كندا

يتميز الأدب الكندي بالتعددية وافتتاحه بالأرض، وربما يشتراك مع الأدب الروسي في هذه الخاصة العظيمة. وقد بدأ في أواسط القرن التاسع عشر، وظل على تواصل مع الأدب في بريطانيا حتى أوائل القرن العشرين، واكتسب هويته الخاصة بعد ذلك. في هذه الورقة سأشير إلى أعمال السير جي دي روبرت و تومبسون سيتون اللذين أعطيا قصة الحيوان شكلها المتميز، وإلى عمل جيمز هيستن، النار المتجمدة مثلاً على قصة المغامرة، وإلى عمل باربارا سمكر، أيام الرعب، مثلاً على القصة التاريخية، وإلى عمل كيفن مايجر، بعيداً من الشاطئ مثلاً على القصة الواقعية، وإلى أسماء: مارغريت كارني، مارلين رينولدز، ديفيد بوث، نانسي هارتري، وثمة آخرون لا يقلون أهمية كتبوا أعمالاً رائعة للأطفال..

أدب الأطفال في أستراليا

يتميز الأدب الأسترالي عموماً بشيء من الطابع الآسيوي مقارنة مع البلدان الثلاثة أعلى بحكم الجغرافية والمكونات السكانية المتعددة الأعراق. وقد انعكس هذا ببروز التعددية الثقافية وإبراز صورة سكان البلاد الأصليين والمساوة والديمقراطية. ومن الكتاب المرموقين الذين يكتبون للأطفال: باول جيننس، نورمان ليندسي، ماي جيبس، روث بارك، إليانور سبينس. وربما كان دليل أكسفورد إلى أدب الأطفال الأسترالي خير مصدر للتعرف على هذا المحور في الأدب الأسترالي. أريد أن أشير هنا إلى مسألة هامة هي أن تحديدنا لهذه البلدان الأربع لا يعني أن اللغة الإنكليزية تكتفي بنقل أدب تلك البلدان وحسب؛ بل الإنكليزية وسيلة لنقل أداب شعوب لا تربطنا بها علاقات لغوية أيضاً.

واقع ترجمة أدب الطفل

لم تعرف ولا تعرف مهنة الترجمة في سوريا تخصصاً بالمعنى الأكاديمي لأدب الأطفال، ولو أولى بعض المתרגمين هذا الأدب اهتماماً أكبر. وأتوقع أن يشهد هذا

الميدان مزيداً من الاهتمام جراء انتشار دور النشر الخاصة ورواج كتب الطفل والإنتاج التلفازي من جهة، ومجيء جيش من المترجمين الجدد، الذين تخرّجهم الجامعات كل سنة من جهة أخرى.

استنتاجات ومقترنات:

واضح أننا نفتقر إلى أبحاث جدية في ترجمة أدب الأطفال إلى اللغة العربية من اللغة الإنجليزية. وهذا عمل جدير بالمتابعة. والجهات القادرة على المساهمة به هي الجامعات السورية ووزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب من خلال الباحثين المهتمين في هذا الشأن.

في رأيي، مسألة الترجمة مرتبطة بالنظام الاقتصادي الاجتماعي وسياسة الحكومات والثقافة السائدة. وتتجسد لدينا بعدم وجود مادة الترجمة أصلاً في سوقنا المحلية. فكل ما يُنجز في هذا الحقل هو جهد فردي. وفي هذا المجال يمكن للدولة أن تشجع الاستثمار في هذا المجال. وهو لا يكلف الخزينة كثيراً.

يمكن لاتحاد الكتاب العرب أن يلعب دوراً رائداً، فيطبق قرارات مؤتمراته، ويخصص خططه في الترجمة لكتاب الطفل لعدة سنوات. ويمكن لهذا المشروع أن يغدو استثماراً في الاتحاد لأن كتاب الطفل هو الأكثر رواجاً في السوق المحلية والعربية. لكن هذا يتطلب إرادة ورؤية وخبرة في التعامل مع الروتين وربما مع الفساد اللذين يخنقان حياتنا الثقافية.

المراجع:

- 1- محمد قرانيا - بدايات قصة الطفل في سوريا.
- 2- د. سمر روحي الفيصل - أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية.
- 3- ويكيبيديا الموسوعة العالمية ...
- 4- د. راقع يحيى. ■

أدب الأطفال الروسي

ت: شاهر أحمد نصر

الترجمة أحد العوامل المساعدة في نشوء أدب الأطفال عند العرب. وترجع بدايات أدب الأطفال المترجم إلى أوائل القرن العشرين، ويرى البعض أنه: «من الممكن أن تكون بداية الالتفات إلى هذا اللون الأدبي تعود إلى عام 1867 عندما ترجم الأديب السوري الحلبي رزق الله حسون بعضاً من حكايات كريلو夫 أحد رواد أدب الأطفال الروسي إلى العربية، وقد ترجمها شرعاً وقدم لها بمقدمة صغيرة. وقد تلا هذا الجهد ما قام به الرائد المصري محمد عثمان جلال في - العيون اليواقيط في الأمثال والمواعظ - وفيه ترجمة لحكايات لافونتين الفرنسي شرعاً في حدود 1850»⁽¹⁾.

وازدهرت ترجمة أدب الأطفال في الفترة الممتدة بين ستينيات وثمانينيات القرن العشرين. ويمكن القول إنها انحسرت في العقدين الأخيرين منه. ويرى عدد من الباحثين أنَّ أدب الأطفال المترجم عن الروسية في سوريا ، مؤهّل لاحتلال المرتبة الثالثة بعد الانكليزية والفرنسية، تبعاً لأنصار العائدين من البعوث العلمية إلى الاتحاد السوفييتي (سابقاً) إلى الترجمة عن الروسية، إضافة إلى

أن داری التقدّم ورادوغا كانتا ترجمان أدب الأطفال إلى اللغة العربية، وتصدرانه إلى الوطن العربي مترجمًا بأثمان بخسة.⁽²⁾

إن عدد قصص الأطفال الروسية المترجمة إلى اللغة العربية، محدود بالمقارنة مع ما هو منشور منها في روسيا، وأغلبها مترجم بتصرف، وبعضها مغفل اسم المؤلف والمترجم... وإليكم عناوين بعض القصص التي عثرنا عليها:

- البطة الصغيرة العرجاء - حكاية شعبية أوكرانية. لم يدون على الغلاف اسم المؤلف ولا اسم المترجم.

- الرحي السحرية - حكايات شعبية بيلاروسية - لم يدون على الغلاف اسم المؤلف ولا اسم المترجم.

- الكسندر بوشكين - حكاية الصياد والسمكة - لم يدون على الغلاف اسم المترجم.

- مكسيم القط المحتاب - حكايات شعبية بيلاروسية - لم يدون على الغلاف اسم المؤلف ولا اسم المترجم.

- حكايات الجاهل - نيكولاي نوسوف. لم يدون على الغلاف اسم المترجم.

- أكيلبيك مانا بايف - الذهب والفحm - لم يدون على الغلاف اسم المترجم.

- قصص الأنبياء للأطفال - مراجعة أبو محمد البلغاري (في هذا الكتاب موجز قصص بعض الأنبياء) دون ذكر اسم المؤلف، والاكتفاء بأن لغة المادة: روسي.⁽³⁾

ومن القصص الروسية المترجمة إلى اللغة العربية قصة «الختم المعدني» لباتوفسكي، ترجمة أبو بكر يوسف، من منشورات دار التقدّم في موسكو عام 1976، وقصة «الضفدع السائحة» لغارشين ترجمة ماجد علاء الدين، من منشورات دار التقدّم في موسكو عام 1975. و«حكاية خريفية وقصص أخرى» تأليف ف.د. كريفين - ترجمة أحمد ناصر - إصدار وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق 2011، هذا وكان الأديب أحمد ناصر قد نشر في الثمانينيات قصصاً مترجمة عن الروسية تحت عنوان «النجمة الخضراء»، بعد نشرها في مجلة أسامة.

لا تتوفر بين أيدينا النصوص الأصلية للقصص المترجمة، كي نحكم على الترجمة، وفي هذا السياق نرى أنه من الضروري عدم تجاهل الرأي المتطرف الذي يقول: إن بعض الترجمات العربية لكتب الاتحاد السوفيتي من أسوأ ما يمكن أن يقرأ الطفل لدينا بسبب رداءة ترجماتها بجانب الأخطاء التي تقع فيها «في الزمن /

النشر / التيسير»، كما يقول الأديب عبد التواب يوسف.⁽⁴⁾ وكنا نتمنى على الأديب عبد التواب أن يورد لنا أمثلة ملموسة تؤيد رأيه، ومع تحفظنا على الأحكام القطعية والمطلقة في هذا الخصوص نرى ضرورة وأهمية الاستفادة منها...

ومن المفيد التوقف، أيضاً، عند الرأي الذي يقول، إن لغة الترجمة تبaint «بين ما ترجم في النصف الأول من القرن العشرين، وما ترجم في النصف الثاني منه. ففي الترجمات الأولى كان هناك حرص واضح على نقاء اللغة العربية ودقها وستتها وصورها وحوارها؛ بل إن الرواد الأوائل اهتموا بالمعالاة في التقييد باللغة العربية، فترجموا نصوص أدب الأطفال الشعرية والنشرية بلغة راقية يعجز الطفل العربي عن التراصل السليم معها أحياناً. أما الترجمات التي بدأت تترى في النصف الثاني من القرن العشرين، وخاصة السبعينيات، فقد ضمر حرصها على اللغة العربية، وبات تقييدها بها فردياً تابعاً لقدرة المترجم وثروته اللغوية... ييد أن الشكوى من الضعف اللغوي لبعض المترجمين لم تنقطع من الساحة الثقافية العربية، تبعاً للحرص العربي على أن يتقن المترجم اللغة المترجم منها ولغة المترجم إليها».⁽⁵⁾

وفيما يخص أدب الأطفال الروسي، نرى أن ما ترجم إلى اللغة العربية منه، لا يعكس غنى ذلك الأدب... ولتسليط الضوء على بعض جوانبه سأستعرض أهم مؤلفات، وبعض مذاهب وأساليب الأدباء الروس، في هذا المجال، علّها تقدم فائدة للمهتمين بأدب الأطفال، وتشجع ترجمة تلك المؤلفات الهامة.⁽⁶⁾

ازدهر أدب الأطفال الروسي في القرن العشرين بشكل كبير في أجواء ومناخات أيديولوجية يغلب عليها حب الوطن، والإنسان، والتوق للعدالة الاجتماعية، ونتيجة لأسباب سياسية. ومن أوائل الذين بدؤوا كتابة الأشعار التي تروق للأطفال الشاعر كورني إيفانوفيتش تشوكونفسكي. وتبعه العديد من شعراء الأطفال، منهم: أغانيا بارتو، وصموليل مارشاك، وسيرغي ميخالكوف، وغريغوري أوستر، وهينريخ سابغير، ورمان سيف، وإيرينا توكماكوفا، المشهورة بحكاياتها الأسطورية، وبورييس زاخودر، وهو مترجم رائع، عُرف الأدب الروسي إلى كلاسيك الأطفال العالمي.

وفي مجال النثر عرف - ليف كاسيل، ونيقولاي نوسوف، وفيكتور دراغونسكي، وفيكتور غوليافكين - الذين ألفوا قصصاً، يجري السرد فيها باسم الطفل المشاكس مباشرة، - وأرغادي غايدار، وفلاديمير سويتيف مؤلف الأساطير، والرسام (مصور النصوص)، وواضع الرسوم المتحركة، وويليام كوزلوف، وفيتالي غوبارييف،

وأنتولي ألكسين، وأنتولي ريباكوف، وفسيفولد نيسستيليكو، وسوفيا بروكوفيما، وإيدوارد شيم، وإيدوارد أوسبينسكي، مبتكر البطل الأسطوري تشيراشكا. سنتعرض بإيجاز بعضًا من سير هؤلاء الأدباء وأهم مؤلفاتهم، والقيم والمثل التي دعوا إليها:

الشاعر وكاتب أدب الأطفال كورني إيفانوفيتش تشوكوفسكي

(1882-1969)

من أهم أعماله مويددير - أسطورة شعرية للأطفال سميت باسم أحد أبطالها. كتبها الشاعر في عام 1921، نشرت في عام 1923، وتحولت إلى فيلم للأطفال في عام 1939.

تدور الأحداث باسم طفل، تهرب أشياؤه فجأة. وتظهر فجأة مغسلة ناطقة (مويددور) وتخبر الصبي بأن أشياءه تهرب منه لأنّه متّسخ. وبإشارة من المغسلة تتقاذف فرشاة الأسنان والصابون على الصبي وتبداً أن بغسله، يتخلص الصبي منها ويهرّب إلى الشارع، ولكن الليفة تتبعه، فيبتلّعها تمّساح يتجلّو في الشارع، ومن ثم يهدّد الصبي بأنه سيبتلّعه، إن لم يستحم. يركض الصبي ليستحم، فينال رضى مويددور، وتعود أشياؤه إليه. وتنتهي القصيدة بنشيد النظافة. ومن الملفت للانتباه أن وسائل النشر السوفيتية استبدلت مقطع: «يا إلهي، يا إلهي، ماذا حصل؟»، بنـ «ما هذا؟ ماذا حصل؟».

كتب تشوكوفسكي في رسالة إلى أ.ب. خالاتوف يقول: «هل توجهي غريب في كتبي للأطفال. أبداً! مثلاً توجه ... مويددور «نداء حار للأطفال» كي يعتنوا بالنظافة، وليستحمّوا. أعتقد أنه في البلاد التي كانوا يسخرون فيها من تنظيف الأسنان...» فهذا التوجّه يعادل الكثير. أعرف مئات الحالات التي لعب فيها «مويددور» دور معالجة الإدمان على المخدرات عند الصبية...»

وألف تشوكوفسكي أسطورة «الصرصور» الشعرية عام 1921، خاف أن يساء فهمها وعدّها أدباً ساخراً من ديكتاتورية ستالين، فتوقف عن مساعدة قريبه روخلين، الذي عدّ عدواً للشعب. وتحولت الأسطورة إلى فيلم أطفال في عام 1927، وفي عام 1963.

١ تشوkovski وابحيل الأطفال

كرس ك. تشوkovski اهتمامه في عام 1960 لتأليف إنجيل الأطفال. وجذب إلى هذا المشروع كتاباً وأدباء كثراً. وكان المشروع صعباً نظراً لموقف السلطة السوفيتية السلبي من الدين. وتطلب ذلك عدم ذكر كلمتي «الله»، و«الإيمان» في الكتاب؛ وابتكر الأدباء الله اسمياً مستعاراً «الرب الساحر». قدم الكتاب إلى دار نشر «أدب الأطفال» في عام 1968 تحت عنوان «برج بابل وأساطير قديمة أخرى». لكن الطبعة أُتلفت بكمالها من قبل السلطات. ونشرت أول طبعة من الكتاب عام 1990. وفي عام 2001 طُبع الكتاب في دار «روسمين» و«ستريوكوزا» تحت عنوان: «برج بابل وقصص الأنجل».

أغنيا لفوفنا بارت (1906-1981)

كاتبة سوفيتية من أسرة يهودية، وكاتبة سيناريوهات سينمائية، ومؤلفة أشعار للأطفال. صدر لها ديواناً شعر تحت عنوان «الصبي الصيني فان لي»، و«ميشكا - فوريشكا» في عام 1925، ومجلد «أشعار للأطفال» عام 1949، و«بحثاً عن الزهور في غابة شتوية» عام 1970.

وأصدرت كتاباً تحت عنوان «بحثاً عن الإنسان» عام 1968، يتحدث عن نفسية سبعة أطفال، فقدوا في الحرب العالمية الثانية، يذخر بحب الأطفال، وفهم نفسية الطفل.

وأصدرت كتاب «مسودات شاعر طفل» عام 1976، وهي مؤلفة عدد من الأفلام للأطفال.

صمويل مارشاك (1877-1964)

كاتب متعدد المواهب، فهو من أبرز مؤسسي أدب الأطفال الروس؛ بل وجد فيه مكسيم غوركي مؤسساً لأدب الأطفال في روسيا شعراً وقصصاً ومسرحيات... كما أنه مترجم قدم للمكتبة الروسية ترجمات هامة، كسوئيلات وليم شكسبير، ومحاترات من وليم بليك، رديارد كيلينغ، وروبرت بيرنر... .

ويرى مارشاك أنَّ كتابة شعر صاف للأطفال عملية أصعب من كتابة الشعر عامه، لأنَّه وفضلاً عن كونهم متطلبين واذكياء، فإنَّهم يمتلكون خيالاً ساماً مجنحاً.

ويميزون برهافة حسٍ جودة ما يكتب لهم... فتعلّم مارشاك من الأطفال كيفية خلق الصور الجميلة... وحرص على أن يكتب قصائد سليمة اللغة، وبسيطة الأفكار، في مستوىهم وغير متعالية، بعيدة عن المباشرة في إسداء النصائح للتمييز بين الخطأ والصواب، وبين الجميل والقبيح...

اهتم مارشاك بأدب الأطفال بسبب موت ابنته الصغيرة عام 1915... وفي العام 1917 توجه إلى كراسنودار لرعاية الأطفال اليتامي من ضحايا الحرب إلى جانب عدد من المتطوعين الذين بناوا قرية لهؤلاء الأطفال كانت تضم مسرحاً ومكتبةً. وألف (كتاب المسرح للأطفال)، يتضمن المسرحيات التي اقتبسها وكتبها لمسرح كراسنودار... وكتب الشعر أيضاً للأطفال.. وبدأ منذ مطلع العام 1922 يعمل في دار النشر الروسية الشهيرة رادوغما (قوس قزح) حيث نشر «أطفال في زنزانة» و«النار» سنة 1923 و«حكاية الفأر الأحمق بوب»، و«الطائر الأزرق»، و«آيس كرييم» و«اليوم والبارحة» سنة 1925. وقد نالت هذه المؤلفات شعبيةً كبيرةً، ونانال صاحبها مكانة مرموقة بين أفضل كتب أدب الأطفال في روسيا. وقد تحول كثير من حكاياته إلى أفلام رسوم متحركة ناجحة، ومسرحيات للدمى، وترجمت إلى اللغات العالمية، حيث لاقت نجاحاً كبيراً نظراً لأصالتها وطبيعة موضوعاتها التي تناسب الأطفال بقطع النظر عن جنسياتهم وبلدانهم...

وكتب مارشاك قصيدة عن الترجمة حملت عنوان «إلى مترجم» يقول فيها: «من الخير أن تكون ملماً باللغة الأجنبية، لكن لا تكن في عداء مع لغتك الأم!».

غريغوري بيتسونوفيتش أوستر 1947:

مؤلف الكثير من الكتب المشهورة للأطفال، مثل: «أسطورة مفصلة»، «باباما مالوغينا»، و«تربيبة الكبار»، و«الجدة»، و«نصائح ضارة»، و«تبصير بالكف»، والأرجل، والأذنين، والظهر، والرقبة»، وكتب سيناريو فيلم الأطفال «88 بيعاء»، و«القردة»... وغيرها.

إيرينا بيتروفنا توكماكوفا 1929:

شاعرة أطفال، وناشرة ومترجمة أشعار للأطفال، حائزة على جائزة الدولة الروسية لأدب الأطفال (تقديراً لكتاب «على جناح الطائر الميمون!»)، وهي مؤلفة

عدد من القصص - والأساطير للأطفال، وترجمات كنوز الأشعار الفلكلورية الإنكليزية .

بدأت ترجمة الأشعار للأطفال عندما زار روسيا خبير الطاقة السويدي بورغكفيست، وعندما تعرف إلى المترجمة الشابة علم أنها تحب الشعر السويدي، فأرسل إليها لاحقاً مختارات الأغاني السويدية للأطفال. فقامت بترجمتها لغاية شخصية، ولكن زوجها ليف توكماكوف حملها إلى دار النشر فحازت على الموافقة. وأصدرت بعد عام كتابها «الأشجار»، بالاشتراك مع ليف توكماكوف. وأصدرت بعدها عدداً من المؤلفات: «فصول السنة» 1962، «ضجيج السنديان» 1966، «على أرض الوطن» 1975، « وسيحل صباح سعيد» 1986.

ليف أبراموفيتش كاسيل (1905-1970)

كاتب روسي سوفيتي. تعاون مع مكتبة القراء الأطفال في بلدته بوكروفسكي، حيث نظمت حلقات عمل متنوعة للأطفال، وأصدرت مجلة للأطفال كان كاسل محررها ورسامها. أول من قدمه كاتب أطفال ف. ف. ماياكوفسكي (في مجلة ليف الجديد) عام 1927. من أهم مؤلفاته «حارس الجمهورية» (1937) - أول رواية سوفيتية عن الرياضة. وهو مبتكر فكرة (عيد الكتاب)، التي تحولت مع الزمن إلى: أسبوع كتاب الطفل. آخر أعماله المنشورة: «ثلاثة بلدان، لا وجود لها على الخارطة» 1970.

سرغي فلاديمiroفيتش ميخالكوف (1913 - 2009)

رئيس اتحاد كتاب روسيا السوفييتية، كاتب وشاعر، كاتب مسرحيات، كاتب درامي، مراسل حربي أيام الحرب العالمية الثانية مؤلف نص النشيدين السوفييتين عام 1944، والنشيد الروسي عام 2000.

يتحدث النقاد الذين لا يقيمون عالياً دور ميخالكوف في الأدب العالمي عن توجهه لتلبية طلبات السلطة الآتية، واتهم بالتفاق. فالعديد من مؤلفاته على سبيل المثال في جوهرها تسعى لتكثيف الأعمال الكلاسيكية مع مذهب الواقعية الاشتراكية.

ساهم في اضطهاد الأدباء المنشقين (أ. د. سينيافسكي، وأ. ي. سولجينيتسين، وب. ل. باسترناك)، وكان من مؤيدي انقلاب لجنة الطوارئ في عام 1991.

اكتسب ميخالكوف شهرته من مؤلفاته للأطفال... نشر في عام 1935 قصيدة «العم ستيبا» لتصبح أول قصيدة كلاسيكية في أدب الأطفال السوفييتي، ونشر في عام 1936 قصيدة «سفيلانا» التي أعجبت سطالين فغيرت حياة ميخالكوف، فأصبح عضو اتحاد الكتاب السوفييتي... ولم ينتسب إلى الحزب (حتى عام 1950). لم يعجبه منتقدوه دلال السلطة له، أغلب أشعاره كانت تحمل طابعاً أيديولوجياً دعائياً من دواوينه: «ماذا لديكم» - «العم ستيبا» - «نحن والقريب» - «فلتبق إنساناً» - «الكلمات والأحرف» - «وأنا كنت صغيراً».

بوريس زاخودر (1918 -)

اكتسب شهرته في الاتحاد السوفييتي بفضل ترجماته وإعادة صياغة الأعمال الكلاسيكية لأدباء الأطفال الأجانب. فتعرف القراء السوفييت إلى تلك الكتب، مثل: «اويني - بوه والجميع - الجميع الجميع» لـ أ. ميلن، و«ميري بوينس» لـ ب. تريفيرس، و«بيتر بيبي» لـ ج. باري، و«مغامرات أليس في بلاد العجائب» لـ ل. كيرول، وكذلك أساطير ك. تشایيك، وشعار يو. توفيم، ويا. بجخفا.

ومن أعماله النثرية: «الكركدن الطيب» (1977)، «كان يا ما كان فيب» (1977)، وأسطورة «سيرغي النجم» (1963)، وأسطورة عن جميع من في الكون (1976).

نيقولاي نيكولايفيتش نوسوف (1908-1976)

دخل عالم الأدب مصادفة، كما يقول: ولد ابنه، وكان من الضروري أن يقص عليه حكايات جديدة باستمرار، تلك الحكايات المفضلة له ولأمثاله من الأطفال. أدخل نوسوف إلى الأدب بطلاً جديداً يمتاز بالسذاجة والفطنة (سليم العقل)، وكثرة الحركة، والمشاكسة، وحب الاستطلاع، والولع والتعطش للنشاط... ويقع دائماً في حالات غير مألوفة، مكرراً الحالات الهزلية المضحكة. بدأ الكتابة عام 1938، فنشر: «المخترع المهرج»، و«القبعة الحية»، و«الخيار»، و«البنطال العجيب»، و«عصيدة ميشكين»، و«البستانى»، و«المخترعون الحالمون»، وغيرها، التي طبعت في مجلة الصغار «مورزيلكا»، والتي جمعت في كتاب نوسوف «توك - توك - توك» عام 1945. لاقت رواجاً واسعاً قصته لليافعين «الأسرة المرحة» (1949)، و«يوميات كولا سينيتسين» (1950)، و«فيتيا ماليف في المدرسة وفي البيت» (1951)، والفيلم السينمائي «الصديقان» عن كتابه (1954).

كما لاقت مؤلفاته الأسطورية حول (الجاهل) محبة القراء، وشهرة واسعة. وظهر البطل لاحقاً في ثلاثة، تتضمن روايات وأساطير «مغامرات الجاهل وأصدقائه» (1953-1954)، و«الجاهل في مدينة الشمس» (1958)، و«الجاهل على القمر» (1964-1965). (ويعكس اشتقاد الكاتب كلمة Незнайка من الكلمة Незнание незнание (عدم المعرفة باللغة الروسية) في عنوان القصة «Приключения Незнайки и его друзей» بدلاً من الكلمة невежественный التي تعني الجاهل بالروسية، يعكس دراية ومعرفة الكاتب بمستوى وعي الطفل فيخاطبه بلغته، وليس بلغة الكبار، وهذا يدل على مقدرة الكاتب ومقدرة اللغة الروسية أيضاً، فالطفل يردد لا أعرف، ولا يقول أنا جاهل. ويبدل اختيار الكاتب الكلمة اللاأعفر Незнайка على الجهد الذي يبذله لاختيار الكلمات القرية من ذهن ووعي الطفل، وهذه مسألة تحتاج إلى تمعن من قبل كاتب أدب الأطفال والمترجم)

فيكتور يوسيفيفتش دراغونسكي (1913-1972)

نشر بدءاً من عام 1940 مقالات هجائية وساخرة، وجمعها في كتاب «طبع فولاذ» في عام 1960. كما أخذ يكتب اعتباراً من عام 1959 قصصاً عن دينيس كورابليوف، تحت عنوان عام «قصص دينيسكين»، والتي كانت أساساً لفيلم «تواريخت مرحة» (1962)، و«فتاة على كرة» (1970)، و«من أسرار الكون» (1976) و«مغامرات دينيس كارابليوف العجيبة» (1979)، والأفلام القصيرة «أين شوهد ذلك، أين سمع بذلك»، و«القائد»، و«حريق في جناح مبني»، و«أنبوب بصري» (1973). جلبت هذه الأعمال شهرة واسعة للكاتب، واقترب اسمه بها. فضلاً عن أن دراغونسكي كان مؤلف فيلم «قوة الفن السحرية» (1970) الذي لعب فيه أيضاً دينيس كورابليوف دور البطل.

فيكتور فلاديمiroفيتش غوليافكين (1929-2001)

كاتب روسي سوفييتي من مواليد باكو الأذرية، أصدر أول كتبه، «دفاتر تحت المطر» في عام 1959 وهو قصص للأطفال، وظهرت القصص الناضجة في طبعة خاصة عام 1960، في مجلة ألكسندر غينزبرغ «علم النحو»، ونشرت في طبعة رسمية بعد مدة طويلة. كما نشرت بعض قصصه الأولى في عامي 1999-2000.

امتازت قصص الكاتب بـأنھا قصيرة جداً، مع سخرية لاذعة وذكية. لا نلاحظ ذلك كثيراً في الأدب، وخاصة القصر والإيجاز. فالإيجاز يتطلب حرفية أدبية عالية. ومع أن أبطال قصصه يشيرون الضحك دائمًا، فإنهم عمليون وساحرون جذابون. من قصصه القصيرة جداً «الصورة»، و«أربعة ألوان»، و«الأصدقاء»، و«المرضى».

وليم فيودروفیتش کوزلوف (1929-2009)

أصدر أول كتبه عام 1960، وهو مجموعة قصص تحت عنوان «الرئيس - فاليريک»، بعدئذ نشر قصص «یورکا غوس»، و«في المطحنة القديمة»، و«کوبیک». نشر الكاتب حوالي خمسين كتاباً للأطفال وللكبار.

أنتولي ناوموفيتش ريباكوف (1911-1998)

كاتب سوفييتي روسي، مؤلف روايات «المديّة»، و«العصافور البرونزي»، و«السائقون»، و«الرمل الثقيل»، ولاقت روايته الثلاثية «أطفال أرباط» صدى اجتماعياً عظيماً.

فسيفولود زينوفیتش نیستایکو

كاتب أطفال أوكراني. امتازت مؤلفاته بالسخرية واللعب على الأسماء والأحداث. ترجمت مؤلفاته إلى العديد من لغات العالم، ومن بينها الروسية، وتحولت إلى أفلام، مثل: «واحد مع الغش»، و«عجائب في غاربوزيان»، وثلاثية «مصارعوا الثيران في فاسیوکوفکی»، التي أدرجت في لائحة الشرف المسمّاة باسم أندرسون كواحدة من أبرز الأعمال في أدب الأطفال العالمي.

إدوارد یورييفیتش شیم (1930-2006)

«من يترجم لنا لغة الوحوش، والطيور إلى اللغة البشرية؟ إنَّه الكاتب إدوارد شیم... إنَّه يؤلف الكتب التي... تعلم أحد أهم أسس الفرح الإنساني - حبَّ المعرفة الذي لا ينضب». (كما يقول غوردينسكي في كتاب: عالم سحري ممتع. قصص وأساطير - كيف - دار فيسلكا - 1989)

«شیم قاصِّ جيد، يتمتع بمشاعر حبَّ الطبيعة. يفهم الأطفال جيداً، وغالباً ما يكونون أبطال قصصه؛ وهو يصور نفسياً وبدقة علاقة الأطفال بعالم الكبار... إنَّه

يحب تصوير الناس المغرمين بأمر ما، أمر يدهشهم، ويسحرهم، وذوي الطاقات الروحية العالية، والمؤمنين بالخير».⁽⁷⁾

بدأ أ.يو. شيم النشر منذ عام 1949، فكتب للأطفال، وعن الطبيعة بامتياز - كما أنه نجح في الكتابة، على سبيل المثال، عن حرفة التجارة، في «الكتاب الخشبي». عالج مسألة العلاقة بين الإنسان والطبيعة في قصصه «أثر الموجة» (1958)، و«مركز المراقبة» (200)، و«مشاغل ربيعية» (1964)، و«المياه على الحصى» (1969). وهو مؤلف نصوص عدد من الأغاني، وخاصة الأغنية المشهورة في عام 1974 «رحمت الخيول الخشبية»، التي غنتها المطربة الروسية المشهورة فالنتينا تولكونوفا. كما ألف العديد من نصوص الأفلام التلفزيونية والسينمائية.

إدوارد نيقولايفيتش أوسبينسكي (1937 -)

سنتوقف قليلاً عند تشيبوراشكا، قبل التعمق في مؤلفات أوسبينسكي، لأنَّ تشيبوراشكا التي ابتكرها أوسبينسكي أصبحت بطلًا شعبياً في روسيا.

تشيبوراشكا - هو الشخصية الرئيسية في قصة إدوارد أوسبينسكي «التمساح غينا وأصدقاؤه»، وفيلم رومان كاتشانوف «التمساح غينا»، المأخوذ عنِ هذا الكتاب في عام 1969، والذي اشتهر بعد عرض ذلك الفيلم. ترجم الكتاب وعرض الفيلم بعدة لغات منها الإنكليزية، والسويدية، واليابانية...

وتشيبوراشكا كائن ذو أذنين ضخمتين، وعينين كبيرتين، وصوف بني، يسير على قائمتيه الخلفيتين. وهو وحش غريب من بلد استوائي، اندرس في صندوق ليمون، وغفا، فوقع نتيجة لذلك في مدينة كبيرة. أسماء مدير المخزن الذي فتح الصندوق تشيبوراشكا، وذلك لأنَّ هذا الوحش الصغير ما أنْ خرج من صندوق الليمون حتى أخذ يقع (بالروسية تشيبوراخاتسا):

(جلس، وجلس يراقب المكان، ومن ثم سقط على المنضدة ومن ثم ثُمَّ على الكرسي. ولم يمكث طويلاً على الكرسي - سقط من جديد. على الأرض.

- تباً لك، يا لك من تشيبوراشكا! - قال مدير المخزن في نفسه، - لا يستطيع الاستقرار في مكان!

وهكذا عرف وحشنا الصغير أنَّ اسمه - تشيبوراشكا...)

حاولوا إدخال تشيبوراشكا إلى حديقة الحيوانات، لكن القائمين على إدارة الحديقة رفضوه لأنهم لا يعلمون أين يضعونه؛ وأخيراً وضعوه في مخزن أغراض بخسة الثمن. وهناك يلتقي مع التمساح غينا، الذي عمل تمساحاً في حديقة الحيوان، ولما كان يعاني من الوحدة مثل تشيبوراشكا، فقد نشر إعلاناً بحثاً عن أصدقاء. وأخذنا يبحثان معاً عن أصدقاء، فانضم إليهم الأسد تساندر، والجرذ توبيك، والطليعية غالا، وأخذنا يساعدون أشخاصاً آخرين - أناساً، وحيوانات ناطقة. وعandتهم العجوز شابولياك، وجرذتها لاريسكا، ومهمتها الأساسية حسب الكتاب: «جمع الشر»... من الممتع معرفة مصدر هذه الشخصية. اعترف الكاتب أي.ن. أوسيينسكي في أحد اللقاءات أن زوجة الكاتب الأولى هي أصل (طراز) شابولياك، أما الرسام ليونيد شفارتسمان، الذي ابتكر الشكل الخارجي لشخصيات فيلم الكرتون، فقد اعترف شخصياً، أنه أخذ «رسم» شابولياك جزئياً عن حماته.

وضع أوسيينسكي مع رومان كاتشانوف عدة نصوص حول هذه الأسطورة، منها: «التمساح غينا وأصدقاؤه» 1966، و«تشيبوراشكا وأصدقاؤه» 1970 «التمساح غينا في إجازة» - 1974، و«أعمال التمساح غينا» - 1992، و«التمساح غينا - ضابط شرطة»، و«تشيبوراشكا يصعد إلى الشعب»، و«اختطاف تشيبوراشكا»، وتشيبوراشكا وصديقه الجديد تشيركريجيك - 2008.

ومن المعروف أنَّ مؤلف موسوعة تشيبوراشكا الأديب أوسيينسكي بدأ بكتابة القصص الساخرة، لكن العديد من قصصه وقعت «تحت سكين» «الرقابة»، ومع أنَّ بعض مؤلفاته ظهرت في الفصل الساخر : «نادي الـ12 منضدة» من «المجلة الأدبية»، فقد اتجه إلى أدب الأطفال.

كان أول كتب أوسيينسكي عن العم فيودور تحت عنوان: «العم فيودور، والجرذ، والهر» الذي طبع عام 1974. البطل الرئيس طفل في السادسة من العمر، لقب بالعم فيودور لأنَّه اعتمد على نفسه كثيراً. غادر العم فيودور البيت بعدما منعه أهله من إيقاء الهر الناطق والشارد ماتروسكين (البحار). وسكن مع ماتروسكين والجرذ شاريك (الكرة) في قرية بروستوكفاشينو (اللبن الرائب). عثروا على كنز، فتمكنوا من شراء جرار يعمل على الحساء (الشوربا) والبطاطا.

أخرجت عدة أفلام للأطفال من وحي هذه القصة.

ويعد إدوارد أوسبينسكي مؤلف برامج تلفازية للأطفال، أهمها «تصبحون على خير يا صغار»، و«السفن تدخل إلى موانئنا».

* * *

ترجمة أدب الأطفال الروسي والاختراق الثقافي

يشير كثير من الباحثين قضية الاختراق الثقافي الناجم عن الترجمة؛ ومن المفيد في هذا المجال محاولة الإجابة عن تساؤل حول مدى الاختراق الثقافي الناجم عن ترجمة أدب الأطفال الروسي إلى اللغة العربية؟

يدل «مصطلح (الاختراق الثقافي) على مفهومين متناقضين، إيجابي وسلبي، ذلك أن أدب الأطفال المترجم يسهم في اتساع أفق الطفل العربي ومعارفه، حين يطّلبه على عادات الشعوب وأحوالها وتاريخها وحضارتها ومفاهيمها للحياة والكون، وما إلى ذلك من أمور إيجابية. ولكنه في الوقت نفسه يهدّد، كما يزعم البعض، قيم الطفل العربي وعاداته وتقاليده وارتباطه بأسرته ومجتمعه ووطنه وأمته حين يطرح قيماً مناقضة لها، نابعة من أيديولوجيته وبيئته وتاريخه...»⁽⁸⁾. لا أتفق مع تعميم المخاوف من الاختراق الثقافي لعدة أسباب، أهمها أن أدب الأطفال المترجم بشكل عام ليس المصدر الوحيد لثقافة الطفل أو تشكيل وعيه، بل تلعب عوامل تاريخية، ومحليّة، وبيئية، وأسروية شتى في تكوين ذلك الوعي، وإذا كان البعض يزعم أن اطلاع الطفل على الثقافات الأخرى، يهدّد قيمة العربية، ويزيد من غربته عن واقعه، فإنَّ انغلاق الطفل على الثقافة المحلية يزيد من غربته الإنسانية العامة في عصر المعلوماتية الذي يعزز من ضرورة الروابط الإنسانية العامة، وبالتالي يعزز من حاجة الطفل إلى معرفة الآخر، وترجمة أدب الأطفال خير وسيلة لذلك... وإذا أريد من فكرة مواجهة الغزو الثقافي تعزيز قيم الطفل في بلادنا، فإنَّ ذلك يتطلب فضلاً عن الارتقاء بعملية إبداع أدب الطفل المحلي، الارتقاء أيضاً بترجمة أدب أطفال الشعوب عامة، والشعوب التي تواجه مهاماً وتحديات قريبة مما يواجهنا من تحديات، وتعبر عن واقع قريب من واقعنا، وذات ثقافة إنسانية غير استعلائية، ولا عدوائية، ولا تضع الهيمنة والسيطرة على الآخر من مهامها، وأنتجت أدباً رفيعاً للأطفال، وهذه الثقافة موجودة عند جميع الشعوب، وخاصة عند الشعوب التي يتقاطع تاريخ شعوبنا والكثير من قيمه الرفيعة من المحبة، وإرادة الخير، مع شعوبها، ومن بينها الشعب الروسي... وكنا

قد بینا في العرض الموجز أعلاه أن أدب الأطفال الروسي يذخر بالقصص الغنية بالقيم الوطنية والمعرفية والإنسانية... وهي لا تتعارض مع قيم شعوبنا، ولا تؤثر سلباً على الانتماء الوطني عند أطفالنا...

ومن الجدير بالذكر أنَّ القيم الإيجابية التي ذخر بها أدب الأطفال الروسي في القرن العشرين لم تأت من فراغ، بل هي نتيجة تراكم ثقافي وفكري عميق في المجتمع الروسي... كما تطور أدب الأطفال في روسيا، وغيرها من البلدان المتقدمة، في أجواء التناحرات الداخلية والدولية التي أفرزت نموذج العدو في الدعاية... و«نموذج العدو» - تعبير أيديدولوجي عن التناقضات الاجتماعية، ورمز القوى المعادية للمجتمع وللمواطن، وأداة سياسية في يد المجموعة التي تحكم المجتمع. ونموذج العدو عنصر هام في «الحرب النفسية»، وهو استخدام الأعداء السياسيين الدعاية بشكل موجه ومنظم كإحدى وسائل الضغط للتأثير المباشر، أو غير المباشر على وعي، ومزاج، ومشاعر وسلوك العدو، والخلفاء وأبناء الوطن، بهدف دفعهم إلى التصرف على النحو المفید للحكومة... ناقض «نموذج العدو» في روسيا رمز «الوطنية السوفيتية» الأيديدولوجي - الذي عبر سياسياً عن الفخر بالوطن الأم، والتعاطف غير المشروط مع الدولة في شخص القادة، واقتصادياً بالعمل المتميز في إطار توزيع الحاجيات على الجماهير بشكل متكافئ.⁽⁹⁾

وتتطور أدب الأطفال الروسي بفضل نهج الدولة الحديث لإثراء أدب الأطفال، ولتوظيف النماذج الفنية في أدب الأطفال وإنتاج أدب أطفال يرقى بوعي الأطفال ويصلق مواهبهم، فضلاً عن ترفيعهم خدمة لغايات اجتماعية ووطنية، والتي عُدت من واجبات الدولة الوطنية والإنسانية...

لقد حلل أ.ف. فيتايف مسألة خلق وتوظيف النماذج الفنية في أدب الأطفال «الاجتماعي» في سنوات الثلاثينيات والخمسينيات في الاتحاد السوفيتي، وبين وجود جانبين في هذا الموضوع؛ أولاً: انعكاس المجتمع في الأدب؛ وفق الرؤية الأيديدولوجية للأحداث العالمية، وحاجة البلاد إلى الكتاب والمستشرقين، وثانياً: دور أدب الأطفال في برمجة وعي المواطنين في إطار الهندسة الاجتماعية، التي تعتمدها اللجنة المركزية للحزب الشيوعي، ووزارة التعليم السوفيتية مع انتقال البلاد إلى حالة المجتمع الصناعي، وصقل الشخصية الاشتراكية عند الفتية في مرحلة التحديث وال الحرب الوطنية العظمى (الحرب العالمية الثانية).⁽¹⁰⁾

وتؤكدأً لوجهة النظر التي تقول إنَّ القيم التي يدعو إليها أدب الأطفال الروسي - خاصة المنشور منه في القرن العشرين - لا تتعارض مع قيم شعوبنا، ولا تؤثر سلباً على الانتماء الوطني عند أطفالنا، فقارن، على سبيل المثال، مجموعة كاتبة قصص الأطفال الإنكليزية إينيد بلاتيون (1900-1968) «الأرنب والتمساح» (من المعروف أنَّ إينيد بلاتيون حلت الأولى في قائمة أفضل الكتاب البريطانيين لتفوق على كتاب مثل شكسبير، تشارلز ديكنز وفقاً لاستطلاع للرأي في المملكة المتحدة). مع قصص تشيبوراشكا للكاتب الروسي إدوارد نيكولايفيتش أوسيينسكي فتجد أنَّ إينيد بلاتيون جعلت الأرنب يتفوق على التمساح، ويخدعه في مكمنه فيأكل بيوضه وينجو بنفسه، دون أي عقاب⁽¹¹⁾. في حين جعل أوسيينسكي تشيبوراشكا يبحث عن الأصدقاء ليتعاونوا معاً في مساعدة الآخرين... هذا لا يعني التوقف عن ترجمة الأدب الغربي، أو عدم التعرف إليه، إنما المقصود ضرورة الموازنة في عملية المعرفة والترجمة، فضلاً عن أنَّ أدب الأطفال الغربي لا يمتاز بمحمله بوجه سلبي، بل نجد قصصاً تحمل صفات إيجابية هامة مثل قصة (أليس في بلاد العجائب) للكاتب الإنكليزي لويس كارول (1832 - 1896) التي تتضمن شخصية محببة ومحاولات شائقة وتعاطفاً إنسانياً وعلاقات اجتماعية راقية، وليس مصادفة أنها ترجمت إلى اللغة الروسية، ولاقت رواجاً كبيراً في روسيا... تبين المقارنة السابقة وجود اختلاف وتباين فكري بين مدرستين أيديديلوجيتين وهنا نشنن رأي الدكتور سمر روحي الفيصل، الذي يرى أنَّ الأيديولوجيا الغربية المقترنة بالرأسمالية تعتنق فكرة تغلب الصغير على الكبير بالمكر والخداعة. وهذا واضح من أنَّ الأرنب صغير في حجمه، ولكنه يتفوق بالمكر على التمساح والثعلب وهما كبيران، كما هي الحال تماماً في أفلام الرسوم المتحركة المصنوعة في الولايات المتحدة، كـ«توم وجيري» وميكى ماوس، وما إلى ذلك، أما فكرة (الصغير) في الأيديولوجيا الروسية، فهي مرحلة العمرية التي يعيش فيها الصغير، ويحاول في أثنائها التعرف إلى العالم المحيط به، ويسعى إلى التجربة التي تقوده إلى معرفة الحياة. وهذا يعني أنه صغير لا يناهض الكبير ولا يعاديه، بل يصادقه ليتعلم منه. ولهذا السبب تكثر في القصص الروسية صور الأرنب العجوز، وهي صور معبرة عن فكرة (العجز) الحامل للمعرفة، الراغب دائماً في نقلها إلى (الصغر). كما تعبُّر تلك القصص ضمن خطابها عن شخصيات مماثلة للأرنب، كالكلب والقنفذ، ولا تختلف تعبيراتها الأخرى عن الدعوة إلى السلام

والتعاون وحبّ الناس والطبيعة، وما إلى ذلك مما هو معبرًأيضاً عن هويتها النابعة من أيديولوجيتها... فالقصص المترجمة عن الروسية، وعن لغات دول أوروبا الشرقية في القرن العشرين، قدمت قصصاً تعنى بالوظيفة التربوية من دون أن تخلّى عن الحكايات والمقامرات والشخصيات المحببة، والأنسنة، وتزويد الطفل بقيم الحبّ والوطنية والمعرفة العلمية والتعاون، كما يبنا في عرضنا السابق.⁽¹²⁾ يضعف ذلك كله ما يسمى خطراً الاختراق الثقافي، بل يعزز ضرورة ترجمة ذلك الأدب إلى اللغة العربية لما يحمله من فائدة ومتعة لأطفالنا.

نستطيع القول إنَّ أدب الأطفال الروسي - الذي اهتم به كبار الكتاب الروس، أمثال «بوشكين» الذي خصّ الأطفال بقصيدة «الصياد والسمكة»، و«تولستوي» الذي كتب للأطفال قصصاً تدعو إلى المحبة والسلام، و«كرييلوف» الذي خاطب الأطفال على لسان الحيوانات، وغيرهم من الكتاب الذين استعرضناهم - يذخر، في أغلبه، بأفكار وصور تعزز حبّ الوطن والخير والقيم الإنسانية، والقيم الأخلاقية السامية عند الطفل... ومن المفيد والضروري ترجمة هذا الأدب إلى اللغة العربية، لما يحمله من فائدة للأطفال، والمهتمين بأدب الأطفال، والمجتمع بشكل عام.

التوصيات:

- الاهتمام الجدي بأدب الأطفال بشكل عام، وإحداث هيئة مستقلة تعنى بأدب الأطفال، تستفيد من تجارب الدول المتقدمة، وضرورة التنسيق مع الهيئات الدولية كاليونسكو، واليونسيف في هذا المجال.
- الانتقال من عملية الترجمة الانتقائية العشوائية إلى الترجمة المنظمة وفق منهج وأسس سليمة.
- ضرورة وجود مؤسسات للترجمة متكاملة في بلداننا العربية، وهي من أهم المهام التي يجب أن تضعها المؤسسات الرسمية العربية، ومؤسسات المجتمع المدني في أولوياتها.
- إحداث مكتبة إلكترونية، وبيبلوغرافيا للكتب المترجمة، للاستفادة منها وتلافي تكرار الترجمة. وإعطاء الأولوية لترجمة مؤلفات الكتاب العالميين وفي طليعتهم الفائزون بجائزة أندرسون العالمية في أدب الأطفال. والقيام بالإحصائيات الضرورية بعدد الكتب المؤلفة والمترجمة والمقروءة، لاستخلاص النتائج، ومقارنتها مع الدول

المتقدمة. إذ يصل عدد الكتب التي يقرأها الطفل في طفولته في الغرب إلى «600 كتاب».⁽¹³⁾

- الابتعاد عن ترجمة الكتب ذات الطابع العنصري، والتي تدعو إلى الكراهية، والعدوان.

- اعتماد مختلف سبل تشجيع الكتابة للأطفال، وأن تكون الكتابة للأطفال «بالطريقة نفسها التي تكتب بها للكبار ولكن بمستوى أفضل»، كما يقول مكسيم غوركي. وتنمية الروح الوطنية فيوعي الأطفال وتعزيز قيم المحبة، والخير، والكرامة، والحرية، والإباء في نفوسهم، ورفض الظلم، والذل، والخنوع، والاستبداد...

- تنظيم أسابيع مخصصة لأدب الأطفال تقام فيها معارض الكتب، والمسرحيات، وكل ما يجذب الطفل إلى القراءة.

- ترجمة الكتب التي تبحث في «فن الترجمة» والالتزام بأصولها، وضرورة امتلاك مترجم أدب الأطفال لهذا الفن.

- عدم استسهال ترجمة أدب الأطفال، بل على مترجم أدب الأطفال مضاعفة الجهد لتقديم المعلومة الدقيقة، كونها تغذى وعي الطفل وقد يبنى عليها، وعليه فضلاً عن الوفاء للنص الأصلي، أن يراعي الأعراف والتقاليد والعادات الشعبية، ليعزز الأدب المترجم أهمية الاتماء الاجتماعي، والأخلاقي، والوطني السليم عند الطفل.

الهوا مس:

- 1- انظر: شبكة الانترنت الدولية مدخل إلى بدايات ونشأة أدب الأطفال في سوريا [www.ghaith-a.com/archives/2860](http://ghaith-a.com/archives/2860) - رياض محنية
- 2- أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية بقلم الكاتب: د. سمر روحي الفيصل 1998 - شبكة الانترنت الدولية
- 3- شبكة الانترنت الدولية: بحث في غوغل وروابط: www.flh7.com/vb/t60031.html
<http://www.islamhouse.com/tp/204796>
- 4- انظر عبد التواب يوسف - نحو منهج مقترن للترجمة في مجال أدب الأطفال. - شبكة الانترنت الدولية.
- 5- أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية بقلم الكاتب: د. سمر روحي الفيصل 1998 - شبكة الانترنت الدولية
- 6- إن المصدر الرئيس لهذا البحث، هو الموسوعة الأدبية الروسية باللغة الروسية في شبكة الانترنت الدولية...
- 7- انظر معجم الأدب الروسي في القرن العشرين. كازاك ف. إصدار دار «الأدب» 1996. ص. 492.
- 8- انظر: نموذج العدو في الدعاية السوفيتية (1945-1954) أ.ف. فتايف. (تاريخ أكاديمية العلوم الروسية - 1999) في شبكة الانترنت الدولية باللغة الروسية.
- 9- انظر: الستالينية وأدب الأطفال (1930-1950) - منشورات 2007 عن: ISBN 978-3-17-02061-3 - فيتايف أ.ف. - شبكة الانترنت الدولية باللغة الروسية.
- 10- انظر عبد التواب يوسف - نحو منهج مقترن للترجمة في مجال أدب الأطفال. - شبكة الانترنت الدولية. ■

ترجمة أدب الطفل عن البلغارية

ظاهرة ربما لن تتكرر!

عياد عيد

حين علم بأنني ابن ميخائيل عيد بادرني بسؤال مفاجئ. كان ذلك منذ سنوات بعيد رحيل والدي عن هذه الحياة، وبذا وكأنه يسأل من غير أن يشعر بحاجة إلى الإجابة.

قال: - إن أباك أبرز من ترجم عن اللغة البلغارية، لكن لماذا جعل من شعب صغير كالشعب البلغاري صاحب أدب عظيم؟!! هل يستحق شعب بحجم هذا الشعب هذا العناء كله وهذا الصدى كله؟

أحسست بأنني في غنى عن الإجابة عن سؤاله، لرسوخ القناعة لديه أولاً، ولأن سؤاله جاء متأخراً، فصاحب الحق بالإجابة كان قد رحل عن هذه الدنيا. لكنني مع ذلك تمنت من باب اللباقة وحسب:

- ربما كان الأمر يستحق العناء..

ثم تكرر مثل هذا السؤال على صفحة الجزيرة الثقافية في 2008/10/13 في مقالة كتبها الكاتب عدنان عبد الله بعنوان «ميخائيل عيد من على رصيفي» حيث يكتب: «إنسان فقير وأعزل كميخائيل، لم يكن بوسعه سوى تعلم اللغة البلغارية، التي بذلتها الاشتراكية على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين، لأولئك المسحوقين في العالم، كجزء من منظومتها الأيديولوجية، وأالياتها في محاولة تكريس نفسها نموذجاً بديلاً للعالم».

ويسأل مشفقاً: «الآن أنظر -من على رصيفي- إلى الكتب الكثيرة التي ترجمها (ميخائيل) عن الأدب البلغاري - ولا أزال أفردها على بسطتي منذ أكثر من شهر - وأتساءل في كل مرة أراها، عن جدوى الجهد الذي بذله الرجل هنا».

وهنا أيضاً لا يشعر القارئ بأن ثمة لدى السائل حاجة إلى سماع الإجابة عن سؤاله. فالقناعة راسخة، وخيبة الأمل واضحة.

يرتبط هذان السؤالان تحديداً بمسألة تجربة الترجمة عن اللغة البلغارية، لكن ثمة أسئلة أخرى يطرحها آخرون تتعلق بترجمة أدب الطفل عموماً ويضعون هذه العملية في تضاد صارخ مع هوية أدب الطفل العربي المنشودة، والتي، كما يقر المختصون بنقد هذا الجنس الأدبي، لم تنجح بعد في تحديد ملامحها.

لكن هل فعلاً في مقدورنا أن نربط قيمة أدب ما بحجم الشعب الذي ينتجه؟ وهل فعلاً يستطيع بعضنا بمثل هذه السهولة أن يحيل نتاج مرحلة تاريخية أو أدبية إلى لاشيء بجرة قلم؟

وهل فعلاً أن الأمر لم يكن يستحق مثل هذا العناء؟ ومن كان في مقدوره أن يتتبأ بمثل ذلك؟

وهل فعلاً ترجمة أدب الطفل هي تشويه لهويته مع أن هويتنا، نحن الكبار، ما زالت موضع أخذ ورد؟

الشعب البلغاري صغير فعلاً...

وقدت على نتائج إحصاءين للسكان في بلغاريا، أجري الأول عام 1985، وكانت بلغاريا حينذاك دولة اشتراكية، وأجري الثاني مطلع عام 2011 وكان أول إحصاء سكاني أجري في بلغاريا بعد انضمامها إلى الاتحاد الأوروبي.

دل الإحصاء الأول على أن عدد من يعيش في بلغاريا هو 8.9 مليون نسمة. المجموعات القومية الأخرى التي تقطنها هي الأتراك والغجر، الذين يتحدث الكثيرون منهم بالبلغارية. يعتنق القسم الأكبر من البلغار المسيحية الأرثوذوكسية وثمة قسم منهم اعتنق الإسلام في أثناء الاحتلال التركي. بينما أظهر الإحصاء الثاني عام 2011 تراجعاً في عدد السكان، حيث بلغ مجموعهم قرابة 7.4 مليون نسمة نسبة البلغار منهم 85 بالمائة والأتراك 8% وجاء الغجر في المرتبة الثالثة.

لكن للشعب البلغاري تاريخ!

كانت المساحة التي تشغلها بلغاريا المعاصرة في العهود القديمة تنتهي إلى مقدونيا العظمى وقد سكنها الفراكيون. وهؤلاء هم الشعب الأقدم الذي تقف الأخبار عنده وتقطع، وكان أفراده يتكلمون اللغة الفراكية التي وصلت إلينا منها كلمات

منفردة عبر أسماء القرى والأماكن، وغيرها من الأسماء الخاصة. وهي تنتمي إلى مجموعة اللغات الهندوأوروبية.

سكنت إلى جانب الفراكين مستعمرات يونانية على شواطئ البحر الأسود، بعد عام 46 ق.م. صارت أراضي بلغاريا هذه جزءاً من مقدونيا قسماً من الإمبراطورية الرومانية القوية.

ظهرت في هذه الأماكن في أواسط القرن السادس الميلادي القبائل السلافية وسكنتها مع الفراكين. استطاع الفراكين على ما بدا أن يتقبلوا طريقة معيشة السلافين وعاداتهم وطقوسهم، واندمجوا معهم واستغلوا بالزراعة وتربية الماشي ضمن جماعات غير كبيرة، وشكلوا على مساحة بلغاريا اتحاداً إقطاعياً مبكراً من سبع قبائل.

عام 679 تركت قبائل تركية تسمى البلغار الأوائل أماكن سكناها التقليدية بين الفولغا والأورال الجنوبي وعبرت نهر الدانوب، ليشكل الخان التركي أسباروخ عام 681 أول دولة سلافية في التاريخ وهي المملكة البلغارية الأولى وعاصمتها مدينة بليسكا في ميزيا. وقد اعترفت الإمبراطورية البيزنطية بهذه الدولة التي استمرت حتى عام 1018 وكان البلغار الأوائل حتى ذلك الوقت قد انصهروا مع القبائل السلافية وتبنيوا لغتهم وثقافتهم.

عام 864 صارت المسيحية الديانة الرئيسية في بلغاريا. وتعد الكنيسة البلغارية كنيسة مستقلة ولها بطريركها الخاص.

بلغت المملكة البلغارية ذروة قوتها في عهد القيصر سيميون (893-927)، الذي نقل العاصمة إلى مدينة بريسلاف ومدد حدود الدولة إلى شواطئ البحر الأدرياتيكي الغربي. ازدهرت في ذلك العهد الثقافة والكتابة. ففي هذا العهد تحديداً وضع كيريل وميفودي الأبجدية السلافية (الكيريلية) التي صارت الأبجدية للغة الروسية أيضاً وغيرها من اللغات الشرقية¹، وصارت الأبجدية الرئيسية في الكنيسة والدولة، وكانت المدارس في بريسلاف وأوخریدا أول مدارس في أوروبا بعد المدارس اليهودية القديمة والهلنستية والرومانية التي كانت قد بدأت بالأفول حتى ذلك الوقت.

(1) معروفة لدينا خطأ بالأبجدية السيريلية، وربما هذا ناجم عن اللفظ المزدوج للحرف *к* باللاتينية الذي ينطق أيضاً كما ينطق الحرف *k*.

تفككت الدولة البلغارية في عهد خليفة سيميون نتيجة الاستياء من الظلم الإقطاعي بين الفلاحين وانتشر ما سمي الحركة البوغوميلية وهي حركة اتخذت شكل ردة دينية (تزعمها في البداية القس بوغو ميل)، ورفضت السلطة الأرضية والكنيسة والطقوس الكنسية.

حاول القيصر صموئيل (980-1014) أن يقاوم رياح التغيرات الحتمية لكنه تعرض عام 1014 إلى هزيمة قاسية قرب بيلاستيتسا من جيوش الإمبراطور البيزنطي فاسيلي الثاني، الذي أمر ببقاء عيون 15 ألف محارب بلغاري. حين علم القيصر البلغاري بذلك أصابته أزمة قلبية مميتة، وبعد أربعة أعوام وقعت بلغاريا كلها تحت الحكم البيزنطي.

عام 1185 تزعم الأخوان بيتر وأسن انتفاضة ناجحة ضد الإمبراطورية البيزنطية تشكلت ب نتيجتها المملكة البلغارية الثانية بين عامي 1185 و1396. نصب آسن قيصلاً على المملكة البلغارية ونقلت العاصمة إلى تيرنوفا العظمى.

استولى الأتراك عام 1393 على مدينة تيرنوفا العظمى. وسقطت آخر القلاع البلغارية، مدينة فيدين، عام 1396 معلنة بهذا السقوط بداية خمسة قرون من حكم الإمبراطورية العثمانية. ومع خضوع بلغاريا لهذا الحكم توقف على نحو كبير التطور الاقتصادي والثقافي فيها.

راح الولاية الأتراك، الذين اختاروا من صوفيا مقرأ لهم، يضيقون على السكان الأصليين ويدفعونهم للنزوح إلى الجبال، وإلى الأراضي القاحلة المجدبة وفرضوا عليهم ضرائب هائلة. لقد أدت هذه الظروف عموماً إلى عدم تمكن الأتراك من نشر ثقافتهم وإجبار السكان على نسيان عاداتهم وتقاليدهم القديمة. وقد استطاعت الأديرة البعيدة مثل ريلسكي وترويانسكي وبانكوفسكي أن تحافظ على التقاليد البلغارية الفولكلورية الغنية التي شكلت جسراً بين القرنين الرابع عشر والتاسع عشر حين تحرر البلغار من الحكم العثماني.

صارت المدن مراكز للتجارة والحرف التركية وقد وصل التأثير التركي في بلغاريا إلى ذروته في القرنين السادس عشر والسابع عشر. أما في القرن الثامن عشر فقد ضعف هذا التأثير إلى حد كبير حين اشتد إفقار السكان بسبب من حروب تركيا الفاشلة جداً ضد النمسا وروسيا التي ترافقت مع نمو في الضرائب وازدياد التضخم.

مع نشوء العلاقات البرجوازية الرأسمالية في الإمبراطورية العثمانية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر حدثت بعض التبدلات الاجتماعية السياسية والثقافية في حياة الشعب البلغاري، وكان بايسى خيلندارسكي من أول المعتبرين عن الوعي البلغاري القومى المتنامي حين كتب «التاريخ السلافي البلغاري» الذى بدأ به فترة ابتعاث الكتابة البلغارية القومية. وعام 1824 نشر العالم الموسوعي بيتر بيرون أول كتاب تعليمي بلغاري له طابع علمانى وسماه «كتاب حروف ريبين» - وهو كتاب أبجدية مع دروس وجداول مختلفة رسمت فيها صور طيور وأسماك. صمد كتاب الحروف هذا مدة أربعين عاماً وأعيدت طباعته سبع مرات وهذا ما شكل في بلغاريا حدثاً ثقافياً ضخماً.

عام 1860 بدأت الحركة من أجل الاستقلال عن بطريرك الكنيسة في القسطنطينية، التي كللت بالنجاح بعد عشرة أعوام. وقد عد اعتراف تركيا باستقلال الكنيسة البلغارية خطوة هامة على طريق التحرر التام. وبينما كان الأبطال القوميون البلغار المقبولون: خريستو بوتيف وليوبن كارافالوف وفاسيلي ليفسكي يستعدون سراً للحرب التحريرية أقدم سكان كوبريفشتتسا على اتفاقية سابقة للأوان في نisan 1876. فقمعت هذه الاتفاقية بقسوة لا سابقة لها. وأعدم في بلووفديف 15 ألف بلغاري ودمرت 58 قرية عن بكرة أبيها.

أجبر هذا المتعطف في الأحداث صربيا على إعلان الحرب على تركيا، التي دخلتها روسيا ورومانيا في نisan من عام 1877 إلى جانب صربيا. وقعت المعارك الحاسمة قرب بليفين وشبيكا. وانتهت الحرب باستسلام الأتراك الذين تخلوا للبلغاريا عن 60% من شبه جزيرة البلقان، وفي العام نفسه أرسيت بداية التاريخ المعاصر للبلغاريا. حيث أعيد في هذا العام تأسيس الدولة البلغارية وأعيد رسم حدودها.

توافرت للثقافة البلغارية في هذه المرحلة وما تلاها إمكانات جديدة من أجل التطور. فوضعت عام 1888 مناهج تربوية عليا ما شكل الركيزة من أجل تأسيس جامعة صوفيا عام 1904. تشكلت عام 1911 على قاعدة الجمعية الأدبية البلغارية أكاديمية العلوم البلغارية، وقد أسهم الكاتب البلغاري الكبير إيفان فازوف بقسط كبير في تكوين اللغة البلغارية المعاصرة؛ كما لعب في هذا الشأن الكتاب والشعراء سافييكوف ويافوروف وإيلين بيلين ويزوردان يوفكوف وديبيليانوف دوراً كبيراً.

ووضع غيروف معجماً بلغاريَا تفسيرياً مؤلفاً من ستة مجلدات. وظهرت في بداية القرن العشرين أعمال مهمة للغوين بلغار مثل ميليتيش وباسيل تسونيف.

أقدم الملك البلغاري فرديناند (1908-1918) في 29 حزيران من عام 1913 على إلحاق ضربة مفاجئة بحلفائه حتى وقت قريب. وبدأت الحرب البلقانية الثانية. لكنها سرعان ما انتهت بهزيمة بلغاريا على يد صربيا واليونان وكذلك رومانيا أجبرت الجيوش المنشقة في أيلول الملك فرديناند على التناحي عن العرش، وعقدت بلغاريا صلحاً قدمت بموجبه قسماً من أراضيها لليونان وصربيا.

أدت انتخابات عام 1920 إلى انتصار ألكسندر ستامبوليسيكي الديمقراطي والمعارض للحروب. استطاعت الحكومة التي شكلها أن تجري إصلاحاً زراعياً وزاعت بموجبه أراضي الملاكين الكبار على الفلاحين الذين يعملون بها. لم يكن مثل هذا الوضع ليرضي الملاكين. فتعقد الظرف الداخلي في البلاد وقتل ألكسندر ستامبوليسيكي بنتيجة مؤامرة من المجموعات ذات الميول اليمينية الراديكالية التي وصلت إلى السلطة في حزيران عام 1923، وفي أيلول من العام نفسه قمعت بقسوة اتفاقيه الفلاحين التي قامت بقيادة الشيوعيين وانتشر الإرهاب في البلاد.

عام 1935 عاد الحكم الملكي تحت إمرة بوريس الثالث. ووَقَعَتْ بلغاريا ويوغسلافيا في 24 كانون الثاني من عام 1937 اتفاقية «السلام الدائم والصداقة الصدقة الأبدية». لكن بلغاريا أخلت بالاتفاقية عام 1941 ودخلت الحرب مع ألمانيا ضد يوغسلافيا.

عام 1942 اتحدت غالبية الجماعات المعادية للفاشية والمعادية للحكومة ومن بينهم الشيوعيون في جبهة وطنية من أجل تنظيم خروج بلغاريا من الحرب وعقد الصلح. قضى القيصر بوريس في ظروف غامضة في آب من عام 1943، وتشكل مجلس وصاية على العرش. الذي مارس صلاحياته حتى أيلول عام 1944 وفي الثاني من أيلول شرعت الجبهة الوطنية تخطط لاتفاقية المسلحه.

في الثامن من آب عام 1944 تقدمت الجيوش السوفيتية في أراضي رومانيا، فأعلنت بلغاريا نفسها على نحو غير متوقع بلدًا محايدهً وانتزعت سلاح الجيوش الألمانية الموجودة على أراضيها. ثم أعلنت بلغاريا الحرب على ألمانيا تحت إلحاح الاتحاد السوفييتي، فدخلت الجيوش السوفيتية الأرضي البلغارية كمن يدخل أراضي دولة صديقة.

دخلت فصائل الجبهة الوطنية ومجموعات الأنصار مدينة صوفيا في التاسع من أيلول عام 1944، وانتقلت السلطة إلى الشيوعيين بقيادة تودور جيفكوف. ومنذ عام 1944 وحتى نهاية الحرب شاركت أقسام من الجيش البلغاري في المعارك ضد الجيوش النازية إلى جانب الجيوش السوفيتية. ثم أعلنت بلغاريا جمهورية وانتخبت جبورجي ديمتروف رئيساً للوزراء في 27 تشرين الأول عام 1946.

عام 1989 وصلت إلى بلغاريا من الاتحاد السوفيتي موجة البيريسترويكا، وفي 9 تشرين الثاني انهار جدار برلين وفي اليوم التالي انتهى على يد المجموعات الراديكالية في الحزب الشيوعي حكم تودور جيفكوف (78 عاماً) الذي استمر 35 سنة، ووضع تودور جيفكوف بعد 43 يوماً من ذلك التاريخ تحت الإقامة الجبرية وكان الأول من بين الزعماء الشيوعيين الذين مثلوا في شباط من عام 1991 أمام المحكمة بتهمة الفساد وقبول الرشاوى خلال فترة حكمه. ومع انتهاء الليلة الأخيرة من عام 2006 أُعلن عن انضمام بلغاريا إلى الاتحاد الأوروبي.

اللغة البلغارية

اللغة البلغارية واحدة من لغات المجموعة السلافية التي تدخل في أسرة اللغات الهندية الأوروبية. وتنقسم المجموعة السلافية إلى ثلاثة أقسام:

- السلافية الشرقية: وتضم الروسية والأوكرانية والبيلاروسية.
- السلافية الغربية: وتضم البولونية والتشيكية والسلوفاكية.
- السلافية الجنوبية: وتضم البلغارية الصربية والكرواتية والمقدونية.

انبعثت لغات المجموعة السلافية جمِيعاً من لغة أم هي اللغة السلافية القديمة في القرنين السادس والسابع الميلاديين. وتعود أقدم المخطوطات المدونة باللغة البلغارية القديمة إلى القرون السابع والثامن والتاسع الميلادي.

صارت اللغة البلغارية لغة قومية للبلغار منذ أن استقلت هذه اللغة عن اللغتين اليونانية واللاتينية اللتين كانتا سائدين في الثقافة القديمة على امتداد البقعة التي حكمتها الإمبراطوريتان الرومانية والبيزنطية. وقد تم ذلك بعد أن وحد البلغار كيانهم القومي، وأقاموا دولة كان العنصر السлавي مسيطرًا فيها؛ ومنه جاءت الجنوبيات السلافية للغة البلغارية.

تتسم اللغة البلغارية بسمات لغوية تجمعها مع بقية اللغات السلافية لتضعها في تقابل مع السلافية الغربية والславافية الشرقية، منها سمات صوتية وكذلك وجود وحدات صوتية مركبة، ووجود بعض الصوائف الضعيفة المنقوصة.

تحتارف اللغة البلغارية عن اللغات السلافية الأخرى بوجود ما يسمى الخاصية البلقانية، وهي غياب الإعراب (الذي يقابل تسكين أواخر الكلمات في العربية وعدم إظهار الحركة الإعرابية) وزوال مصدر الفعل، وتطور موقع الأدوات في التركيب ليصبح بعد الكلمة لا قبلها. وللأفعال في البلغارية زمن ماضٍ منتهٍ وزمن ماضٍ مستمر، وحاضر غير مكتمل، ومستقبل يمكن أن يصاغ أحد أشكاله بمساعدة سابقة تتقدم صيغة الفعل الحاضر ليصبح دالاً على المستقبل. ولتعريف الاسم النكرة قواعده الخاصة المرتبطة بالسياق، مثل الإضافة وغيرها، أما اسم العلم والضمائر فهي معرفة بذاتها. ومن أهم الفوارق بين اللغة البلغارية واللغات الصربية هو أن أداة التعريف البلغارية تأتي بعد الاسم وليس قبله، مثلاً maca تعني «طاولة» و macta تعني «الطاولة».

وتصغر الأسماء البلغارية تحبباً وملطفة واستصغاراً واحتقاراً، والتحبب والملاطفة هما الغالبان في استعمال صيغة التصغير.

كانت اللغة البلغارية لغة منطقية غير مكتوبة إلى أن وضع الكاهنان السلافيان كيريل Cyril وميتوودي Methodius أبجدية سلافية اقتبسها من الأبجدية اليونانية، ولذا نجد تشابهات كثيرة بين الأبجديتين، وكان ذلك بين عامي 863-855 ميلادية. كماأخذت الأبجدية البلغارية السلافية من اللاتينية بعضاً من حروفها من حيث شكل الكتابة ومن حيث اللفظ، كماأخذت شكل آخر لآخر لكتها أعطتها لفظاً مختلفاً مثل الحرف V الذي يلفظ باللغة البلغارية كما يلفظ الحرف V باللغات اللاتينية، وتتألف الأبجدية السلافية من ثلاثة حرف هي:

А Б В Г Д Е Ж З И Й К Л
М Н О П Р С Т У Ф Х Ц Ч
Ш Щ Ъ Ъ Ю Я

انتشرت هذه الأبجدية في القرن العاشر لتعلم اللغات السلافية في صربيا وروسية وأوكرانيا وروسية البيضاء (بيلاروسية) حتى منغولية. وقد أسمى ظهور هذه الأبجدية في

نشوء لغة بلغارية أدبية ازدهرت إلى أن جاء الاحتلال العثماني، فأدى إلى ركودها، إلا أنها راحت تتفاعل مع التركية والعربية، فاكتسبت مئات الكلمات التركية والعربية، فالكلمة الأولى في القاموس البلغاري «أبا» وهي من كلمة «عباءة» العربية، وكذلك كلمة «كارانفيل» وتعني القرنفل، و«كيرميد» من كلمة قرميد. وبعد استقلال بلغارية عن تركية بدأت مرحلة جديدة من مراحل تطور المجتمع البلغاري، فازداد تأثير اللغة الروسية خاصة، والألمانية والفرنسية والإنكليزية في اللغة البلغارية، ليدخل إلى قاموسها اللغوي كثير من المصطلحات العلمية، ولتخرج من التداول كلمات كثيرة. وقد بذلك في العقود الأخيرة من القرن العشرين مساعٍ جادة لـ «بلغرة» المصطلحات العلمية والفنية، من أجل تخلص البلغارية قدر الإمكان من الكلمات الأجنبية الدخيلة، لكن التداخل الثقافي - الإعلامي يحد من هذا المسعى، كما أن اتساع حركة الترجمة إلى اللغة البلغارية أدخل إليها كثيراً من الكلمات الجديدة والمصطلحات في غير مجال.

حركة الترجمة عن اللغة البلغارية

بدأت حركة ترجمة الأدب البلغاري إلى العربية منذ منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، وكانت تم عبر اللغتين الإنكليزية والفرنسية، فترجمت قصائد خريستو بوتيف عام 1956، وقصائد نيكولا فابتساروف عام 1957. ثم أدى صعود حركات التحرر في مرحلة السبعينيات وانحسار موجة العداء للشيوعية في الدول العربية، إلى ازدياد البعثات العلمية إلى الدول الاشتراكية عموماً، ومنها بلغاريا. وشهدت مرحلة السبعينيات والثمانينيات ازدهاراً في حركة الترجمة عن اللغة البلغارية إلى العربية، وكانت لهذا الازدهار أسباب عدّة: أهمها هو السمات الإنسانية الكبيرة التي يتمتع بها الأدب البلغاري، والتي لاقت قبولاً شديداً في أوساط المثقفين العرب. فترجمت قصص إلين بيلين - أيفان فازوف - يورдан يوفكوف - نيكولي خايتوف .. وغيرهم. وظهر الديوان البلغاري من ترجمة فؤاد الخشن وظهرت مختارات شعرية بعنوان سيف دمشق من ترجمة أحمد سليمان الأحمد. كما ظهرت مختارات من شعر ليوبومير ليفتشيف. ولعل الفضل يعود إلى نشاطات أحمد سليمان الأحمد - ميخائيل عيد - حسين راجي من سوريا وفؤاد الخشن من لبنان وكمال بطى ورشيد ياسين من العراق، وغيرهم.

وكانت سوريا هي البلد الأكثر اهتماماً بترجمة الأدب البلغاري في تلك المرحلة، ولهذا أسبابه الخاصة أيضاً، حيث ازدهرت في تلك الفترة تحديداً حركة الترجمة عموماً

التي قادتها وزارة الثقافة، وساعد على ذلك نشاط المركز الثقافي البلغاري في دمشق، الذي لم يعد له وجود بعد انهيار المعسكر الاشتراكي، كما لعبت دار الثقافة وصاحبها الأستاذ الراحل مধمة عكاش دوراً كبيراً في نشر الترجمات عن اللغة البلغارية، وساهمت بنشاط كبير بالتعاون مع المركز الثقافي البلغاري في إصدار سلسلة من الأعمال بمناسبة احتفالية 1300 عام على تأسيس الدولة البلغارية.

ترجمة أدب الطفل عن اللغة البلغارية

طالت حركة الترجمة عن اللغة البلغارية أيضاً جنساً أدبياً مهماً هو أدب الطفل، ولا شك أن ازدهار ثقافة الطفل في البلدان الاشتراكية في ذلك الوقت لم يستطع إلا أن يغري المתרגمين عن البلغارية في ذلك الوقت لإعمال قلمهم في نقل هذا الإرث الكبير. وفي مقدورنا من خلال استعراض ما ترجم في ذلك الوقت أن نخلص إلى نتيجة مهمة وهي أن ترجمة أدب الطفل عن اللغة البلغارية كانت جهداً سورياً خالصاً، ولم تخل قائمة كتب مترجمة لمترجم سوري عن البلغارية ولو من كتاب واحد للطفل على الأقل.

فقد ترجم الشاعر الراحل الدكتور أحمد سليمان الأحمد كتاب في بلاد العجائب الذي صدر عام 1976، وترجم الأديب الراحل حسين راجي كتاب عالم الأطفال وصدر عام 1980، لكن القسط الأكبر في هذا المجال كان للأديب الراحل ميخائيل عيد، حيث ترجم إحدى عشرة مجموعة قصصية للطفل بدءاً من عام 1976 وحتى عام 2001. مع الإشارة إلى وجود مجموعة قصصية للأطفال بعنوان بيوت وقصور، اشتراها وزارة الثقافة منذ عام 2004 ولم تصدر بعد بسبب من بعض الإرباكات التي أصابت عملية النشر في الوزارة في السنوات الماضية.

الشموس الثالث	عدد من المؤلفين	1976
دموع العصفورة ذات الجناحين الفضيين	يلين بيلين - أنجل كاراليتشيف - ران بوسليك	1977
الأرنب قصير الأذن	كيريل أبوستولوف	1978
جبل الدر	عدد من المؤلفين	1979
المفتاح الفضي	عدد من المؤلفين	1983

1983	جانى روداري	بنفسجة في القطب الشمالي
1984	جانى روداري	صياد سمك من شيفالو
1988	أنستامس ستويانوف	أكبر ثروة
1989	رادوي كيروف	نصيحة المعول
1999	عدد من المؤلفين	المتمرد هوك
2001	رادوي كيروف	الإعصار والحكايات

زاد عدد الحكايات التي ترجمها ميخائيل عيد على 200 حكاية لثلاثة وثلاثين كاتباً أغلبهم من بلغاريا، ومن بينهم أيضاً كتاب روس، وترجم أيضاً قصصاً لكاتب الأطفال الإيطالي الشهير جانى روداري.

كما أسهم عدد من الكتاب السوريين الآخرين في ترجمة أدب الطفل البلغاري عن اللغة الإنكليزية مثل الأديب عيسى فتوح الذي صدر له:

- 1 - عندما جاءت عصافير الورني - للكاتبة البلغارية ليدا ميليفا - ترجمة - دمشق 1975.
- 2 - دنيا الحكايات - للكاتب البلغاري أنجل كاراليشف - ترجمة - دمشق - 1978.
- 3 - عشر قصص - قصص للأطفال - ترجمة - بغداد - 1981.
- 4 - المزمار العجيب ران بوسيلك - ترجمة دمشق 1982.

كما ترجم لكتاب أطفال روس وغيرهم.

شكلت عملية ترجمة أدب الطفل في تلك المرحلة ظاهرة مهمة وضعت هذا الأدب في مواجهة موجة الكوميكس (سوبرمان - تان تان، وغيرها) الوافدة من الغرب في ظل غياب ملامح أدب طفل محلي. وقد اتسم هذا الأدب المترجم بمزايا مهمة، أشار إلى الكثير منها الكاتب السوري وليد معماري في دراسة أعدها لكتاب بلغار بعنوان «بلاد الورد»، أصدرته دار الثقافة عام في الذكرى 1300 لتأسيس دولة بلغاريا. حيث يقول الأستاذ معماري:

«إنه لمن الواضح أن الكتاب البلغار الذين وصلتنا قصصهم هم كتاب متزمتون أولاً، ولكنهم أيضاً يمتلكون الموهبة الكبيرة والقدرة الفائقة على التوجّه إلى الطفل ومخاطبة مداركه وعقله بلغة يفهمها وبطريقة محببة.

ويمكن إجمالاً أهم خصائص أدب الأطفال البلغاري الذي قرأناه مترجمًا بما يلي:

- 1 - البساطة: وغالباً ما تتركز الحكاية حول فكرة واحدة.

- 2- الإيجاز: إذ لا نجد أي إطباب لا مبرر له في القصة أو حواشي زائدة أو أي إغراق في الوصف يبعد القصة عن فكرتها الأساسية.
- 3- العبارة القصيرة الرشيقية.
- 4- روح الدعاية والمرح سواء في تركيب العبارة أو في سياق القصة العام.
- 5- الهدف التربوي: إذ تتضمن القصص في غالبيتها أمثلة ما توجه نحو هدف تربوي أخلاقي وعرفي.
- 6- خلو القصص من التفسيرات الغبية والخرافة اللامجدية، وحين استخدام الأسطورة، فإنها تستخدم بشكل عقلاني واع.
- ويمكن إيجاز أهم الأهداف السلوكية التي تتضمنها القصص بما يلي:
- 1- تمجيد العقل والذكاء.
 - 2- التعاون ومساعدة الآخرين وخاصة الضعفاء.
 - 3- تمجيد العمل والجذد والاجتهد.
 - 4- تمجيد عمل الإنسان في الطبيعة.
 - 5- الحض على أداء الواجب مجرداً عن المنفعة الشخصية.
 - 6- التأكيد على استمرارية الحياة من خلال ولادة الجديد وطرد القديم.
 - 7- تمجيد الفن، وأنه نوع من أنواع العمل المجد.
 - 8- تسفيه البخل والطفالية والكسل والحسد والاتهازية.
 - 9- مقاومة الظلم والطغاة بالقوة.»

ثم يبدأ يقوم الكاتب معماري ما وقع بين يديه منمجموعات قصصية للأطفال حتى ذلك الوقت.

استطاع الكاتب وليد معماري أن يلتقط أهم ملامح أدب الطفل البلغاري، ولم يبق لنا أن نضيف سوى بعض نقاط أخرى:

يتسم هذا الأدب بمزاجا إنسانية عامة، ما يدحض فكرة تشويه الهوية، ويمكن للقارئ إن استعراض عن أسماء أبطال الحكايات وأسماء الأماكن بأسماء عربية أن يظن أنه أمام حكاية عربية، فالأحداث التي تعالجها هذه الحكايات يمكن أن تحدث لأي طفل في العالم.

المثير للاهتمام أيضاً أن من اشتغل في الكتابة للأطفال ليس فقط كتاب متخصصون، بل نجد أن كتاباً كباراً كإيلين بيلين وأنجل كارلิตشف، كتبوا القصة

والرواية، لم يترفعوا عن إعمال أقلامهم في الكتابة للطفل، وعدوا أن مهمتهم الثقافية تبقى ناقصة إن لم يتوجهوا بأفكارهم إلى شريحة مهمة جداً في أي مجتمع هي شريحة الأطفال. وهذه ظاهرة نلحظها أيضاً في الأدب الروسي حيث كتب كتاب كبار للأطفال كتولستوي وماياكوفسكي وبوشكين وغيرهم.

السمة الأخرى أيضاً، التي تفسر القبول الشديد لمثقفينا للأدب البلغاري المترجم عموماً، وأدب الطفل جزء منه، هو التشابه الكبير بين البيئة الريفية البلغارية وطبيعة مجتمعنا الريفية أيضاً، وربما يعود هذا إلى وقوع بلادنا وبلغاريا تحت الاحتلال العثماني مدة طويلة نسبية، ما جعل القسم الأكبر من شعيبينا يلجأ إلى الأرياف والجبال هرباً من ظلم الولاة الأتراك، وجورهم. وليس أدل على ذلك العديد من القصص التي تتحدث عن المطاريد في الجبال والقرارية وغيرهم.

لم تكن عملية ترجمة أدب الطفل التي اشتغل بها ميخائيل عيد عملية سلبية فقد كانت حافزاً له أيضاً ليدلي بذاته في هذا المجال فكتب ثلاث مجموعات قصصية موجهة للطفل وهي النمل الغني - المزمار القصبي - المدينة تخرج من أسوارها.

لا شك أننا اليوم بحاجة ماسة إلى إعادة إنتاج جزء كبير من هذه القصص، التي شكلت إرثاً لا يمكن أن يمحى، ولا شك أننا حتى اليوم ما زلنا نعاني من تردد كبير، وربما أنفة من معالجة أزمة ثقافة الطفل لدينا، ومع تراجع حركة الترجمة اليوم تتخذ هذه المسألة طابعاً أشد حدة.

ظاهرة قد لا تكرر

مع رحيل المترجمين عن اللغة البلغارية انقطعت هذه العملية الأدبية المهمة في حياتنا الثقافية، ما يجعل ما ترجموه ظاهرة ثمينة فريدة ألت الضوء على نتاج أدبي وفكري عظيم لشعب صغير بـتعداد سكانه. وما يدفعنا أيضاً إلى مثل هذا الاستنتاج هو انتفاء الشروط الموضوعية التي توافرت في مرحلة السبعينيات والثمانينيات وشكلت البيئة الحاضنة لهذه الظاهرة. وبعد انهيار المنظومة الاشتراكية كانت الخطوة الأولى التي أقدمت عليها تلك الدول هي إغلاق مراكزها الثقافية في سوريا وغيرها من البلدان تحت شعار الجدوى الاقتصادية للثقافة، والمردود المادي من الثقافة.

هذا الشعار الذي ساد مرحلة ما بعد الاشتراكية في بلغاريا ودول أخرى، ونجد له رواجاً عندنا، جعل الثقافة سوقاً تحكمها قوانين العرض والطلب وتجعل الهدف

منها هو الربع المادي فقط. فتحولت بذلك من قيمة إنسانية لا تقدر بثمن إلى سلعة ثمنها محدد، يزداد وينقص وفاقاً للسوق.

شهدت المرحلة الاشتراكية في بلغاريا حركة ثقافية كبيرة، فكانت مرحلة انكب فيها أدباء بلغاريا على دراسة تراثهم واستيعاب أهم القيم الإنسانية فيه وإعادة إنتاج تلك القيم بروح عصرية، كما انكبوا على نقل ثقافات العالم فترجموا كنوز الأدب العالمية إلى لغتهم، وتفاعلوا معها ونقدوها. صحيح أن الكتابة والترجمة قد ازدادت أضعافاً مضاعفة وباتت مهنة مربحة بعد انهيار النظام الشيوعي في بلغاريا، إلا أن ما يغزو «سوق الثقافة» اليوم هو القصص البوليسية وما يسمى الثقافة الشعبية أو الثقافة السوداء كقصص الجنس والروحانيات والغيبيات وغير ذلك من الأجناس الدونية، ما يجعل من الصعب على العارفين لدينا باللغة البلغارية اليوم تحديد هوية ثقافية خاصة بالشعب البلغاري تستحق فعلاً أن تنقل (لدينا من التفاهة ما يكفيها لأجيال).

الشرط الآخر هو تراجع حركة الترجمة لدينا عموماً في ظل الإرباكات التي تسود عمل المؤسسات الثقافية الكبرى الحاضنة للترجمة كوزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب، وغياب السياسات الترجمية التي كانت متوفرة في العقددين المذكورين ولو بشكل من الأشكال.

أما ما يخص أدب الطفل لدينا والترجمة قسم هام منه فيعاني نقصاً حاداً في جهات النشر ما يجعل أطفالنا فريسة سهلة المنال أمام المسلسلات الكرتونية، أو ألعاب الكمبيوتر التي تستنزف عقولهم ومشاعرهم وتسطح شخصياتهم وتشوه انفعالاتهم. وفي هذا الصدد لا يسعنا إلا أن نشيد بتجربة هيئة تحرير صحيفة الأسبوع الأدبي في إصدار ملحق لأدب الطفل شبه دوري، علىأمل أن يتحول في القريب العاجل جداً إلى مجلة دورية تساهم في تكوين رافعة لأدب الطفل لدينا.

إننا نرى اليوم في ظل الحديث المتكرر عن الإصلاحات السياسية والاقتصادية أن المقام الأول يجب أن يكون اليوم للإصلاح الثقافي ومن ضمنه الاهتمام الأكبر بأدب الطفل.. ونرى أن من واجبنا في اتحاد الكتاب العرب التقدم إلى المعنيين بطلب تقديم التسهيلات والإعفاءات لإنشاء مجلات ونشرات تهتم بالطفل وثقافته كما تقدم التسهيلات والإعفاءات لصناعة العلكة والبسكويت ورقائق البطاطا (التشيس) التي يتناولها أطفالنا. ■

حول ترجمة أدب الأطفال

عن اللغة الأرمنية

د. نورا أريسيان

تعود حركة الترجمة من اللغة الأرمنية إلى العربية وبالعكس في مجال التاريخ والأدب إلى زمن بعيد. فمع الفتح الإسلامي لأرمينيا في القرن السابع الميلادي، شهدت تلك القرون حركة ترجمة متبادلة جراء التبادل الثقافي بين الشعبين الأرمني والعربي، حيث ترجمت العديد من الكتب الكلاسيكية التاريخية، بالإضافة إلى ترجمة الأعمال الطبية في القرون الوسطى. وفي المقابل تمت ترجمة المصادر العربية حول أرمينيا إلى اللغة الأرمنية.

وفي نهاية القرن العشرين بدأت من جديد حركة ترجمة الكنوز الأرمنية إلى العربية، وأخذت ترجمة أدب الأطفال الأرمني حيزاً لا يأس به في هذه الحركة. وقد اقتصرت المادة المترجمة للأطفال من اللغة الأرمنية إلى العربية على القصص والحكايات الشعبية والأحجيات، على أن يكون الجانب الإيجابي منها هو الإسهام في تقديم تلك اللمسة الإنسانية من قصص الشعب الأرمني للطفل العربي. وإننا لنجد العديد من ملامح ونماذج أدب الأطفال في كتابات المؤرخين الأرمن على مر العصور، خاصة تلك التي أتت على شكل الأمثال الموزونة والأحجيات، حيث تشمل أعمالهم على عناصر ل التربية الأطفال في تلك الحقبة الزمنية.

سأتناول في البداية ترجمة الأحاجي الشعورية الأرمنية التي كتبها نيرسيس شنورهالي في القرن الثاني عشر بوصفها أولى بوادر أدب الأطفال لدى الأرمن. ويعود شنورهالي من الشعراء الأرمن الذين خرجوا من عباءة القصائد الكنسية القديمة وكتبوا أعمالاً بأجناس أدبية جديدة. حيث نظم أشعاراً تعليمية للصغار، ومن جهة أخرى كان يهدف من خلال كتابه (الأمثال) الوصول إلى عامة الشعب وإيهاجهم من خلال الأحاجي في حفلاتهم وأعراسهم، وكذلك لشحذ ذهان الأطفال فيخمنهم لغز الأحاجي، وكان أيضاً يعتمد على الأمور الدينية وحياة الحيوانات وقصص السنة وغيرها؛ حيث وصل ما كتب من أحاجي إلى 130 أحاجي. ودأب المترجم السوري نزار خليلي الذي يتقن اللغة الأرمنية إتقاناً جيداً على ترجمة نيرسيس شنورهالي (صدر الكتاب مؤخراً).

وأستعرض بعض نماذج الأحاجية من ترجمته:

رأيت طفلاً يولد، وفي اليوم التالي نفسه يموت، وبعد دفنه ينبعث من جديد، ويظهر لنا بحلة أجمل. لغز هذه الأحاجية فهو (الشمس).
رأيت صفاً منتظماً، ينزل إلى الأعمق، ويخرج متراصفاً، ويعود محملاً كالحمار.
(النمل).

رأيت بيتاً مفروشاً بالبياض، وهو يربى بداخله دجاجاً، تبيض بيوضاً مختلفاً الأشكال، تتكلم بلسان ناطق. (الكتاب).

ثمة جنس جديد في الأدب الأرمني هو الوصايا، وهي موجهة إلى الناس وإلى تعليم الصغار في بعضها الآخر. وأشتذني هنا فقط ما يخص الأطفال. حيث تبدأ الوصية بحرف من أحرف الهجاء الأرمني حسب ترتيبها.

«الألف: كن قريباً من الله، هو يوصيك بأن تكون مؤمناً: تعلم أنه يرى أفعالك...»
«الباء: احفظ لسانك، عن الكلام الشر عن أصحابك: وأبعد عن فمك، الكلام الشائن للمهين.....»

«الكاف: كتاب الله، يعلمنا بلسان ناصح: اذا كانت أقوالك صالحة، فإن أفعالك تتبعها.....»

وثمة أعمال خاصة لتعليم الصغار من خلال الأحرف الأبجدية، مثلاً:
التاء: اقرع باب المعرفة، إلى صرح الحكمة، افتح الباب وادخل بشجاعة، لا تبق في الخارج متربداً...

الزاي: أيقظ نفسك أيها الطفل، بصوت صارخ كالطبل، لا تختلف عن العلم، لكي لا تجلب الويل على نفسك.

الراء: اطلب من المعلم، أن يعلمك ما فيه الخير، اطلع كلام الكبار، كقانون تلح عليه... الخ

وبهذا الشكل كان شنورهالي يعلم الطفل الحروف الأبجدية الأرمنية. ويتبين أن ترجمة خليلي هنا تميزت بأمانة النقل ودقة اللغة.

لنبق في الفترة الزمنية نفسها، وأتناول ترجمة القصص والأمثال الخاصة بالأطفال. فقد اشتهر الأرمن بالأمثال الشعبية منذ العصور القديمة. وعلى نحو مماثل، راجت القصص التي تقوم الحيوانات والنباتات وحتى الأشياء الجامدة إلى جانب الإنسان بأدوار البطولة؛ حيث يتم تعريف الطفل من خلال تلك القصص والأمثال على ملامح وصفات الأشياء المحيطة بهم.

ومن أشهر مبدعي هذه القصص والأمثال وجامعيها «مخيتار كوش» و«وارطان أيككتسي»، ونخص بالذكر كتابه للأمثال بعنوان: «كتاب الشعلب».

ولد وارتان أيككتسي في النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي في قرية «مارات» أو «ماراتون» القرية من مدينة حلب وكانت آنذاك إحدى أقضية حلب.

وكتب أكثر من 400 مثل وقصة. قام بتفسيرها وتدوينها بأسلوب بسيط وجميل وصياغة أدبية بلغة. وهناك أسباب للاعتقاد بأن لافونتين اقتبس ونقل من أمثال وقصص وارتان أيككتسي.

وقد ترجم العلامة خير الدين الأسدی بمساعدة بارسیخ تشاتویان بعض هذه الأمثال إلى اللغة العربية، وطبعت في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي في حلب. ومن تلك الأمثال المعروفة: قطرة عسل، واللیث والشعلب والدب، والملك والشعبان، والأمير والأرملة، وغيرها.

في بداية القرن التاسع عشر أسهם العديد من الكتاب الأرمن في نشأة أدب الأطفال الأرمني في الفترة الحديثة أمثال خاتشادور أبوفينان ورافايل بادکانیان وغازاروس أغایان ورافی وهوفانیس تومانیان وأفیدیک إیساهاکیان. الذين أسهمت حكاياتهم وقصائدهم في تربية وتنشئة أجيال من الأطفال.

لمع من بين هؤلاء الكاتب غازاروس أغابيان الذي يُعد من أبرز الاعلام الأدبية في سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر، حينما أدخل أفقاً جديداً في فن النشر وأدب الأطفال بوصفه مربياً ولغوياً.

وأفضل من استكمل مسيرته وأوصلها إلى مستوى الحداثة هو هوفانيس تومانيان، الذي حظيت بقسط وافر للترجمة إلى اللغة العربية.

وهو هوفانيس تومانيان (1869-1923)، ناشر وشاعر أرمني بارز. بدأ إبداعه بكتابة القصائد الوطنية إلى جانب الأغاني الشعبية. وأوجد الشاعر الكبير المفتاح السحري ليدخل إلى أعماق الأطفال وتمثل أعماله قيمة تربوية وأدبية عالية.

لقد أصبح تصوير حياة الناس والرغبات الوطنية والاجتماعية من أولويات الأدب الأرمني في نهاية القرن التاسع عشر، وقد جسد تومانيان ذلك جلياً، إذ كان يرى أن الأدب الشعبي الحقيقي يجب أن يتضمن الإحساس بالروح الوطنية والعادات والألم والسعادة.

ووصلت أعمال تومانيان إلى قمة النضج في السنوات الأولى من القرن العشرين. وتعد «أنوش» من القصائد التي تبوأ مكانة بارزة في الأدب الأرمني، وقد استلهمت منها أوبا «أنوش» عام 1912. والتي كانت أيضاً ضمن الأعمال المترجمة إلى اللغة العربية على يد نزار خليلي.

برز اسم تومانيان قبل كل شيء بصفته شاعراً ملحمياً. ونظم في عام 1902 القصيدة الطويلة الموسومة «دافيد الصاصوني» التي تعد من أشهر القصائد البطولية الشعبية في الشعر الأرمني. وتدرج ضمن إبداعات أدب الأطفال من حيث اللغة المبسطة. وقام بترجمتها نزار خليلي عام 1969، حيث كتب في المقدمة:

«... في هذه القصة يبين تومانيان مدى تعلق أهل القرية بقصص البطولات الخرافية الخارقة، ورغبة منهم في التفيس عن الكبت الذي يؤلمهم والضغط الذي يعانون منه، وكأنهم بهذه القصة يأملون أن يأتיהם هذا العملاق لينقذهم من الاستبداد».

و(دافيد الصاصوني) عبارة عن قصيدة ملحنية شعبية مكتوبة بلغة مبسطة، تجول في الخيال الطفولي، أبطالها ديفيد الجبار، ابن الملك مهير حاكم منطقة وجبال (صاصون). وقد تمكن نزار خليلي في الترجمة العربية من نقل الصور الخيالية

بطريقة رائعة. مع بعض التعديل أو تعريب الأسماء الأرمنية مثل (مهير) التي أصبحت (ماهر).

أدخل تومانيان مبدأ استعمال الحكاية الشعبية لأنها أساس الأدب برأيه، وعلى هذا النمط كتب العديد من القصص والحكايات مثل « قطرة عسل» (1909)، وألف أكثر من عشرين حكاية شعبية أهمها «السيد والخادم» (1908) و«ناظار الشجاع» (1912) و«كيكور» (1907). حيث أدخلت جميع قصصه في المناهج الدراسية، وترجمت إلى العديد من اللغات منها الروسية وغيرها.

وتعود حكاياته من أهم ما كُتب في النشر الأرمني، حيث استوحاه من الطبيعة والحياة الريفية. وكتب أيضاً «الكلب والقطة» (1892)، التي تتضمن مجموعة من الأمثال وتحتل مكانة بارزة في أدب الأطفال الأرمني. وهي مستقاة من احاديث أو أغاني شعبية.

قام نزار خليلي بترجمة عدد لا يأس به من تلك القصص، حيث صدرت ضمن سلسلة قصص أطفال وهي: (جرة الذهب) و(قطرة عسل) و(أنوش) و(كيكور) و(دافيد الصاصوني) و(الأخ الجدي) و(ناظار الشجاع). وكان لدار الشرق بحلب وصاحبها «عبد السميع عفش» الدور البارز والرائد في نشر هذه الكتب ضمن مشروع نشر كتب الأطفال العربية والعالمية.

من خلال استعراض فحوى القصص باختصار، سأحاول تقييم الترجمة إلى اللغة العربية التي أنجزها نزار خليلي ببراعة.

قصة (قطرة عسل) (نشرت باللغة العربية عام 1968)، هي قصة مبنية على فكرة مثل من أمثال «كتاب الثعلب» لوارطان أيكينتسى حيث قام تومانيان بتصويرها وتقديمها بطريقة مبسطة للطفل.

أما (كيكور) (نشرت باللغة العربية عام 1976)، وهي قصة اجتماعية لصبي ريفي في الثانية عشرة من عمره يتوجه إلى المدينة ليواجهه قسوة من يقابلهم. إنها قصة مأساوية تزخر بسمات لغة غنائية إيقاعية، وتتسم بالصور الصوتية والإيقاع المتولد من التكرار والسجع والجنس، بهدف التأثير في الطفل وتعليمه. لكن الترجمة باللغة العربية تفتقر إلى اللغة الغنائية والإيقاع الذي يميز تومانيان.

فالمسألة ليست في نقل المعاني، بينما نحن أمام صعوبات في مسألة التعامل الأسلوبي، لأن لكل لغة تركيبتها، وجمالياتها. وللغة الغنائية الإيقاعية تعد ملحاً بارزاً من ملامح اللغة الشعرية في كتابات تومانيان.

كما تجدر الإشارة إلى أن المترجم قام أحياناً في هذه القصة بتعريف الأسماء، مثل اسم الطفلة (زانى) الذي تحول إلى (زينة). وكذلك التعبير الطفولي في اللغة الأرمنية التي عرف بها تومانيان اختفت في الترجمة العربية.

أما في قصة (ناظار الشجاع) (نشرت باللغة العربية عام 1967)، فيصور تومانيان واقع الأمة الجاهلة التي تصدق ما ترى من دون أن تحاول سبر ما خفي وراء ما تراه. وتم تقديم هذه القصة كمسرحة تلفزيونية على التلفزيون السوري تحت عنوان (المهبول) عام 1970 من إخراج غسان بهلوان.

استقطب تومانيان الأنظار، فكان أهم شخصية أدبية في العقدين الأولين من القرن العشرين. وتتجدر الإشارة إلى أنه في عام 1969 احتفلت شعوب الاتحاد السوفيتي ومنظمة اليونسكو بالذكرى المئوية لميلاده.

سأتناول أيضاً نموذج مهم أدرج ضمن أدب الأطفال لبساطة اللغة والحكمة والفلسفة، وهو ترجمة (ملحمة أبو العلاء المعربي) لأفيديك إيساهاكيان التي باللغة العربية ثلاثة مرات.

وأفيديك إيساهاكيان (1875-1957)، من أبرز الشعراء الأرمن، وأطلق عليه لقب المعلم. وقد برع العنصر الفلسفـي لدى إيساهاكيان في الأغنية الروائية (ملحمة أبو العلاء المعربي) (1909-1911) التي تعد واحدة من قمم الأدب الأرمني والكنوز العالمية، وترجمت إلى لغات عالمية عديدة منها العربية.

تجسد القصيدة مسيرة الشاعر العربي أبي العلاء المعربي، لذا فهي تحتوي على العديد من الألفاظ العربية، ولكنها في الحقيقة تمثل الصراع الذي يدور في أعماق الكاتب حول الخير والشر وخيبة الأمل. ومن المعتقد أن الشاعر الأرمني قرأ المعربي باللغة الألمانية خلال دراسته هناك، أو أنه قرأ ترجماته باللغة الفرنسية.

لقد أصدر الشاعر أفيديك إيساهاكيان هذه الملحمـة الشعرية بعنوان (أبو العلاء المعربي) في العام 1909. حيث أحس الشاعر أنه قريب من روح الشاعر العربي فسعى إلى التعبير عن معاناة أهل عصره وأحلامهم بأسلوب المعربي. فهذا الابداع المفعـم بالروح الشرقـية أعطـى الشـعر سمعـة واسـعة في الـبلاد العـربية وأدى إلى نـشر

وطباعة القصيدة مرات عديدة وبعده لغات، حيث نشرت باللغة الروسية عام 1935. وتدرس هذه القصيدة حتى اليوم في مناهج الكتب المدرسية للأطفال في أرمينيا. وتتجدر الإشارة إلى أنه في العام 1939 نشر فاغينيك بوراد (سورى) الملهمة بمناسبة الذكرى الألفية لميلاد أبي العلاء المعري، وأرسل نسختين بخلاف فاخر إلى رئيس الجمهورية (هاشم الاتاسي أو بهيج الدين الخطيب) وفي 6 أيار دعي بوراد إلى المعرة للمشاركة في الاحتفالات وباقتراح من رئيس الجمهورية تم وضع نسخة من الملهمة تحت حجر أساس الطريق المخصص على قبر الشاعر الكبير.

وفي عام 1940، صدرت النسخة العربية الأولى التي ترجمها بارسيخ تشاتويان وخير الدين الأسدي. وبعد ذلك صدرت الملهمة بترجمة جديدة لنظراء ناظاريان.

وصدرت الترجمة العربية للمرة الثالثة عام 2003 حيث تم نشر النص باللغة الأرمنية إلى جانب الترجمة إلى العربية التي قام بها المترجم ناظار ناظاريان. وجاء الكتاب مزيناً بلوحات للرسام الأرمني المعروف مارديروس صاريان من وهي البلاد العربية التي تحمل صوراً من الصحراء والقافلة. وتلامس روح الملهمة في آن معاً. ونجد في القصيدة كلمات باللغة العربية مثل الجنة والسوره وخليفة والقرآن ومدينة بغداد والحزاج الخ...

من ضمن ترجمات أدب الأطفال باللغة الأرمنية في الزمن المعاصر، ذكر ترجمات للكاتبة لوسي سلاحيان، أنجزها أيضاً نزار خليلي. ولوسي سلاحيان هي كاتبة سورية أرمنية تكتب القصة، وجاءت سلسلة القصص بعنوان (الدراجة الحمراء) 1988 التي نشرت في دمشق (دار طلاس). وتضم السلسلة أربع قصص بعنوان (كتابي الأول) و(الدراجة الحمراء)، (قلب الصبي الصغير) و(العملاق).

تجدر الإشارة إلى أنه إضافة إلى الترجمة من اللغة الأرمنية إلى العربية، هناك محاولات ترجمة قصص وحكايا أرمنية ضمن أدب الأطفال عن اللغة الروسية كلغة وسيطة.

أما فيما يخص ترجمة أدب الأطفال الأرمني فتشير إلى أن نجاح المترجم نزار خليلي في نقل النصوص من اللغة الأرمنية إلى العربية توقف على توفر شرط معرفة اللغة المترجم عنها (لغة المصدر) في المترجم وكذلك معرفة اللغة التي يترجم إليها (لغة الهدف)، فجاءت الترجمة بلغة سلسة وطيبة.

ونعتقد أن نص المترجم لم يرق إلى المستوى الذي بلغه تومانيان وشنورهالي على سبيل المثال باللغة الأصل. إضافة إلى أنه لكل لغة أسلوبها، والترجمة الجيدة هي في نقل هذا الأسلوب، بحيث يقرأ المتلقى العربي الأسلوب الذي جاء في اللغة الأرمنية، وعباراته ويميزها عن أسلوب الآخرين.

أعتقد أن الصعوبات التي اعترضت ترجمة أدب الأطفال هي في تركيب الجملة باللغة الأرمنية، خاصة وأنها كتبت من قبل تومانيان وغيره، وجاءت على لسان أبطال القصة كال فلاح والطفل وغيرهما. من المؤكد أنه تمت مراعاة القواعد النحوية، ولكن تبقى صعوبة نقل الصور الإيقاعية في اللغة الأرمنية.

ومع وجود صعوبات كبيرة إلا أن الأدب الأرمني وخاصة أدب الأطفال عريق وهام، ويستحق بذل الجهود لترجمة كم أوسع مما ترجم حتى الآن.

وأخلاص في النهاية إلى أنه رغم عدم وجود محاولات لترجمة أدب الأطفال من اللغة العربية إلى الأرمنية، فإنه من الضروري إيجاد دوافع أكبر لإغناء المكتبة الأرمنية والعربية على حد سواء بالمؤلفات القيمة في مجال أدب الأطفال، خاصة وأن البيئة والقيم في أرمينيا ليست بعيدة عن البيئة الشرقية والعربية. ■

ترجمة أدب الأطفال

اتحاد الكتاب العرب - الندوة السنوية - جمعية الترجمة

كنينة دياب

مقدمة

قد يكون طفلُ اليوم معلماً في الغد، لذا يجب الاهتمام بتعليمه وثقيفه. وللكتاب دور هام في بناء شخصية الطفل والمطلوب من الكتابة الموجهة له أو الغاية الرئيسة منها إمداد الطفل بالثقافة التي توسيع أفقه وتنمي قدراته الفكرية والعملية.

لقد أقيمت مؤتمرات وندوات عديدة في عدد من الدول العربية تركز على أهمية الكتاب، والهدف منه بناء إنسان المستقبل، وإفادته من الثقافات والأفكار الأخرى التي لها دور في إثراء الثقافة الوطنية، وتعزيز السلام، وتحقيق التقدم والرخاء، والارتقاء بمستويات تفكير الطفل العربي عامّة، وتمكينه من لغته العربية خاصةً، ثم دعمه علمياً وثقافياً وفكرياً. وكذلك تقديم ما تنفرد به ثقافات الشعوب المختلفة في مجالات الفنون الشعبية، والفنون التشكيلية، والأزياء القومية الشعبية، والرياضية، والموسيقى، وغيرها، مما يشجع التبادلات الثقافية بين الشعوب. وبيان السبل التي يمكن للشعوب عن طريقها أن تتحاور كالفنون والموسيقى والرياضة، وغيرها.

وكذلك رفع مستوى الوعي الثقافي، وتقدير أهمية حوار الحضارات في التألف بين الشعوب. والتبادل الثقافي كأدّة حوار ناجحة، ونشر قيم العبور الثقافي، مثل: التسامح، والتّفهّم، وقبول الآخر، ورؤيته للقضايا، وأنماط فكره، وثقافته، وذلك للوصول إلى

أفضل الطرق لتحقيق حوار حضارات ناجح، يحمي البشرية من عوامل الخلاف والاختلاف، في إطار من الحفاظ على الهوية الثقافية. وبهذا يتشارك الجميع في مناقشات عميقة، فيقربون بين الشعوب، ويعززون على أهمية التبادل الثقافي بين الحضارات من أجل التنمية البشرية بشكل عام، والعيش في هذا الكون بسلام.

خصوصية ترجمة أدب الأطفال:

التركيز الأهم في موضوع الترجمة للأطفال يكون على ترجمة النص، وعلى قدرة المترجم المثقف في إنجاز هذه المهمة. القضية المحورية التي طالما شغلت رأي النخبة المثقفة، يجب أن تكون عبر مناهج بحثية تتکيء على عنصرى الخبرة، والمتابعة والتحديث. ونحن بالتأكيد بحاجة ملحة للتعرف على الآخر، وفهم آليات تصوره للشخصية العربية، كما أنها بحاجة إلى أن يفهمها الآخر فهماً عميقاً للقيام بدورين هامين:

الأول:

أن نقل عن الآخر فلسفته، وأدبها، وكافة المعارف العصرية التي تقرينا من فهمه، والدخول معه في حالة جدل وتفاعل بغية أن نحقق استبصاراً كاملاً بطرائق فكره وسلوكه، وأدائه العملي.

الثاني:

أن نقل إلى الآخر فكرنا، وأدبنا، وأسس تقاليدنا وعقائدهنا التي تجعلنا لا نبدو خارج سياق العصر بل جزءاً أساسياً منه، يدفع الكائن الإنساني باتجاه المستقبل معتمداً كأساس، تراثنا العربي.

فالترجمة إذن هي جسر الاتصال الوثيق بيننا وبين الآخر، الذي قد يكون في حالة ضيق وربما من كل ما يمثله العربي! وخاصة بعد أحداث سبتمبر الشهيرة، وما يحدث في بلادنا حالياً!

وهناك قصور في حركة الترجمة (إلى العربية) وعجز عن الوصول إلى المستوى العالمي في الدول المتقدمة. وهناك عوامل داخلية وخارجية أدت إلى هذه النتيجة المؤلمة، وأن محصلة ناتج مقارنة الترجمة في الدول العربية مجتمعة وقطر واحد في العالم المتقدم أمر يدعو للنقاش والعمل الجاد والذوبان بل المتفاني.

للترجمة دور كبير في تفاعل الثقافات وحوار الحضارات وهي تفتح جسراً يعبر سدود الزمان والمكان واللغة، كما تفتح أفقاً جديداً من التواصل والاتصال الانساني على حلم التقدم والتطور. والترجمة فرصة للخروج من العزلة حتى يمكن تفعيل الحوار الحقيقي بين الثقافات، وتعزيز المعرفة بالذات والذات الأخرى. وللترجمة للطفل دور هام في التفاعل الثقافي بين معرفته بفولكلور بلاده ومتجممات الفولكلور لبلد آخر.

يجب أن يكون للعرب المقيمين في البلاد الغربية والغربيين المقيمين في البلاد العربية دور كرسل حوار ثقافي (الطلاب - المهاجرون - السياح - الزائرون - الدبلوماسيون - رجال الأعمال - رجال الإعلام - العلاقات الأسرية، والصداقات). وإن الحلول التي نبحث عنها لحماية أطفالنا من الواقع أسرى ثقافات غير عربية، تتحتم علينا ألا نتقاعس عن العمل الجاد ولا يمكن أن ننتظر من الآخرين أن يغيروا ثقافتهم أو يحظروا انتشارها مؤكدين أن طموح الصعود إلى العلا عمل له دوافع ذاتية، لا يتطلب استشارة أحد، أو انتظار القرار من أحد. وكذلك ضرورة تكاتف جهود منظمات المجتمع المدني، والمؤسسات الرسمية والخاصة، وأن يشترك الأطفال أنفسهم في الحفاظ على لسان ثقافتهم وهم الحاملون لرأيتها ولحماية اللغة والهوية العربية حاضراً ومستقبلاً.

ومن الأهمية بمكان استخدام اللغات والثقافات الأجنبية ونشر ثقافتنا العربية في البلاد الأخرى. والأهم من كل هذا إصلاح اللغة الأم لدى جميع شرائح المجتمع وليس الطفل فقط، والنظر للقضية كنظرة تكاميلية، واعتبار أن لغة الطفل جزء لا يتجزأ من لغة المجتمع. واعتبار الطفل أمل المستقبل وإن لم نهتم بلغتنا العربية على لسانه ضاع الكثير من تراثنا. ويكون ذلك بالاهتمام بتصحيح وضع اللغة العربية غير الطبيعي في الوطن العربي، والتأكد على أنها اللغة المعبرة عن الهوية وعن السيادة الوطنية. وضرورة تنسيق العمل بين مؤسسات الترجمة في الوطن العربي، وتبني المعايير الموحدة في مجالات الترجمة، وضمان جودتها ومجالات استعمالات اللغة العربية، وإنشاء صندوق عربي لدعم الترجمة في الوطن العربي، كما هو مشروع «كلمة» الموجود في دولة الإمارات. والتأكد على نشاط الترجمة من وإلى اللغة العربية، وتنشيط المشروقات المشتركة بين مؤسسات الترجمة العربية

والأجنبية، لأن الترجمة من أهم العوامل التي تحقق التقارب، وإعادة جسور الثقافة بين الشعوب والفهم الصحيح للأخر.

أهمية الترجمة للأطفال:

يجب أن ندرك أهمية ترجمة كتب الأطفال في التواصل الحضاري، وأن نختار ترجمة كتب الأطفال من مختلف اللغات إلى العربية، ومن العربية إلى اللغات الأخرى، و اختيار التصميم الفني ورسوم كتب الأطفال الموفقة التي تتناسب مع النصوص، والاهتمام بالخدمات المكتبية بما يتعلق بأدب الأطفال، وتوفير الكتاب العلمي المفيد لهم. والأهم من ذلك هو غرس عادة القراءة وتنمية الميل إلى القراءة لديهم في البيت والمدرسة والمكتبات العامة.

ومن فوائد الترجمة للكبار والصغار، المعرفة والتواصل بين البلدان بعضها بالآخر، والتعرف على ما وصل إليه التقدم العلمي في البلدان، ومن عادات وتقاليده، وغيرها من المعارف التي تتميز بها كل منها، وأيضاً أهمية البحث في مدى تفكير الشعوب الأخرى في القضايا المعروضة عليها فيما يتعلق ببلادنا، ومدى تقبل الطرف الآخر لتلك القضايا.

الكتب الجاذبة للأطفال:

هناك نسبة كبيرة من الأطفال يفضلون قراءة الكتب المترجمة، لأسباب منها: جاذبية الغلاف – موضوع الكتاب – عنوان الكتاب، وحتى نوعية الورق. بعضهم يرغب في تزويد المكتبات العامة والمتخصصة بقصص الخيال العلمي المترجمة، حيث إنها تشبع حاجاتهم في سن الطفولة والمرأفة. وقد وجد البعض منهم أن هذه الكتب تتضمن أحياناً كثيرة ما يخالف العادات والتقاليد والمعتقدات الخاصة بمجتمعنا، على سبيل المثال لا الحصر الترجمة عن الكتب الهندية أو الصينية، كالقصص التي تمجد البوذية أو الهندوسية ... الخ.

ما زالت ترجمة كتب الأطفال، إلى اليوم، انتقائية عشوائية من قبل المترجمين ودور النشر، وبلا منهج مدروس. بالإضافة إلى أن هناك قصوراً وقصيراً في مجالها. كما أن هناك تكراراً في ترجمة بعضها، وما زلنا نحن في مرحلة النقل والترجمة والاقتباس.

نحن بحاجة ماسة إلى معرفة ما نقلناه إلى العربية حتى الآن، وما نقله الآخرون، ومن الضروري أن تكون هناك بيليوغرافيا شارحة لكل هذه الكتب، لتفادي إعادة ترجمتها، فضلاً عن دراستها، ومعرفة اتجاهاتها وأهدافها، حتى لا نزرع في أذهان طفلنا أفكاراً نكتشف متأخراً أنها مسيئة أو ضارة بإحساسه بعالم الطفولة المندھشة دائمًا، أو بما يسيء للعلاقات بينه وبين أسرته أو بينه وبين وطنه.

وهناك أمثلة لكتب ترجمت سابقاً، ولا ضرورة لإعادة ترجمتها، تجنبًا للتكرار إنما الإفاده من الفكرة، مثال على ذلك:

«روايات عالمية للناشئين» / سلسلة لونجمان

«سلسلة كتب للأطفال والناشئة»: ليدي بيرد

«أولادنا» - دار المعارف (في سورية ومصر على السواء)

«أعمال أدبية معاصرة» / دار ثقافة الأطفال / بغداد

فهي مبادرات خاصة من جانب دور النشر والمترجمين، لذا علينا الاستفادة من مناهج البلدان المتقدمة في الترجمة، وعلى الأخص روسيا، واليابان، وفرنسا. أما سياسة البلدان النامية في هذا المجال فهي متروكة للعفوية، ولما تفرضه المؤسسات وتخداره، فكثيراً ما يتقدم المترجم بحصيلة جهده إلى جهات معينة لطباعة مترجماته، لكنها لا تلقى الترحيب. وإن لاقت الموافقة على النشر، فتكون جافة من دون رسوم، كي تكون بأقل تكلفة على دار النشر، وهذا ما لا يرغبه الطفل أو يجذبه لقراءة الكتاب.

لابد من وجود مؤسسة أو هيئة خاصة تنهض بأعباء الترجمة، وفقاً لخطة مدرسة، تسهم فيها منظمات دولية مثل: «اليونسكو / اليونيسف .. إلخ»

كتب مختارة للترجمة:

لا بأس أن تكون البداية ترجمة للكلاسيكيات في أدب الأطفال، وهي الكتب التي سبق لأجيال عدة قراءتها، وما زالت تقرأ على مستوى العالم، لأن معظمها لم يعد متوفراً في السوق، تلك الكلاسيكيات التي لا بد من الرجوع إليها، واستبعاد ما لا يصلح لنا منها، وإضافة ما نراه مناسباً أو ضرورياً.

أما فيما يتعلق بترجمة أعمال الكتاب الفائزين بجوائز عربية أو عالمية مثل: جائزة أندرسون العالمية في أدب الأطفال، فلم يترجم منها غير كتاب واحد. وقد فاز

بهذه الجائزة منذ عام 1956 ما يزيد على عشرين كاتباً، لهم العديد من الأعمال الجديرة بالترجمة (علماً أن هذه الجائزة تمنح كل عامين).

كذلك جائزة كارميجي في إنجلترا - منذ عام 1936 - وتمنح لكتاب واحد سنوياً، أي حصل عليها ما يزيد على 60 كاتباً حتى الآن، بجانب منحها جائزة شرف لعدد من الكتب الجيدة. وللحاسلين على جوائز كتب أخرى تستحق الترجمة من استراليا ونيوزلندا والصين. وكذلك جائزة نيوبوري الأمريكية التي تمنح سنوياً منذ عام 1922، وحصل عليها ما يزيد على 75 كتاباً، ولم يترجم للعربية من بينها إلا القليل جداً، فضلاً عن عدة كتب تمنح جائزة شرف، وتصل إلى خمسة كتب سنوياً. (المعلومات من取ة من عدد من الواقع الالكتروني بهذا الشأن).

من الضروري أن تقوم هيئة مسؤولة بدراسة عامة، وهامة، لما صدر من كتب للأطفال لقيت في بلادها أصداء واسعة، وذاتفائدة لطفلنا من دون أن تحصل على جوائز. ولا بد من قائمة تصدر لهذه الكتب ليختار من بينها المתרגمون ما يجدون لديهم الرغبة في ترجمتها، مع الإبلاغ عن ذلك، لكن لا تتكرر الترجمة لكتاب واحد، خاصة فيما بين المحدثين منهم.

من المهم ألا نغفل الكتب الإفريقية والآسيوية الصادرة للأطفال، خاصة تلك التي تؤخذ عن التراث الشعبي. من الضروري أن يختار المתרגمون والمراجعون بكل دقة ما يودون ترجمته، على أن يكونوا من مارسوا الكتابة للأطفال ونجحوا فيها، لتكون الترجمة في حدود قواميسهم اللغوية وداخل نطاقها، فالبعض ترجموا كتب الأطفال من أجل أن يقرأها الكبار ولم تجذب لا الأطفال ولا الكبار!

هناك الكثير من كتب المعرفة للأطفال جديرة بالترجمة، ولكن اقتصار الترجمة على كتب الأدب فيه قصور شديد خاصة في مجال العلوم والتكنولوجيا والرياضيات. كما أن هناك كتاباً في مجال العلوم الإنسانية لا بد من نقلها إلى العربية لفائدها للأطفال والناشئة.

بات من الضروري ترجمة عدد من الكتب المرجعية حول أدب الأطفال وثقافتهم، خاصة وأن معظم المهتمين بهذه القضية ليسوا على دراية بما يدور على الساحة العالمية في هذا المجال. وقلما يعرفون اسم كاتب واحد من كتاب الأطفال ذوى الشهرة العالمية الكبيرة.

هناك غزارة في ترجمة «الكوميكس» تلك المسلسلات المتابعة المرسومة، والتي تتغلب فيها الرسوم على النصوص المكتوبة، وبخاصة شخصيات مثل ميكى وطرزان وتان تان وسوبرمان وما إلى ذلك، في حين تفتقر المكتبة العربية إلى ما نسميه «الكتب المصورة» التي لها الآن المكانة البارزة في مجال الطفولة، وهي الكتب التي تمتزج فيها الرسوم بالكلمات، بحيث لا تفصّل ولا تزيد كلماتها على 2000 كلمة علينا أن نقلل من الفئة الأولى، ونزيد من حجم الفئة الثانية. لدينا كنموذج مثلاً مجلة شامة الصادرة عن وزارة الثقافة حديثاً، فمعظم القصص مترجمة أيضاً لكنها مفيدة وجذابة للطفلة المبكرة.

من الضروري أن ننتبه إلى أنها ضد «الإغراق والمباغة» في مجال الترجمة، إذ نحتاج إلى تشجيع المبدعين والمؤلفين الحقيقيين، والإفساح في المجال لهم، إذ إن هذا الإغراق قد يعرقل مسيرتهم ويسد الطريق عليهم، وهو أمر مرفوض تماماً. إذاً مطلوب دور أكبر للمجلس العالمي لكتب الأطفال، ومن الضروري أن نمد المركز الرئيس بما نراه جديراً بترشيحه للفوز بوضعه في القائمة التي تصدر كل عامين شاملة الكتب المؤلفة، والمترجمة بجانب الرسوم الخاصة بهذه الكتب.

تعاون لجان الاختصاص:

حان الوقت لكي نترجم بعضأً من الأعمال العربية إلى اللغات الأجنبية، وهذا يمكن أن يتبعه اتحاد الكتاب العرب بالتعاون بين جمعية الترجمة وجمعية أدب الطفل. ويمكن أن تستوعب سوق كتب الأطفال عالمياً هذه الإصدارات ويقبل عليها المهتمون بأدب الطفل، وذلك ما تؤكده المعارض العالمية لكتب الأطفال كما في «بولونيا / ميونيخ / فرانكفورت»، وكذلك المعارض التي تقام في بلدان عربية فيها تواجد أجنبي كبير كمعارض أبوظبي والشارقة والكويت والجزائر وموريتانيا، وغيرها.

خوف من الانفتاح على الآخر:

هناك من يربطون بين الترجمة وبين الغزو الفكري، كما أن هناك أعمالاً لا تقبلها بسبب ما فيها من تفرقة عنصرية سواء كانت واضحة أم خفية، وبسبب الاختلاف في الأعراف والتقاليد وكذلك العقائد القومية أو الدينية. وهذه وتلك لابد وأن نستبعدها، إن كان فيها ما يستدعي ذلك.

هناك كتب عدّة بالعربية حول فن الترجمة، علينا أن نرجع إليها ونستفيد منها، حيث إنّ سهولة الكلمات في كتب الأطفال تغري البعض بالإقدام على ترجمتها، من دون أن تكون لدى ذاك المترجم الموهبة الخاصة بهذا الفن. وهناك بعض الترجمات العربية من لغات أخرى هي من أسوأ ما يمكن أن يقرأ الطفل لدينا، بسبب رداءة ترجماتها إلى جانب الأخطاء والركاكة اللغوية أو التعبيرية التي تقع فيها.

تساؤلات تنتظر الجواب:

- ماذا عن إصدار كتب مذيلة بترجمة لها ضمن الكتاب نفسه؟ هل نشرها صفحة .. صفحة، أم نشرها من اليمين بالعربية ومن اليسار باللغات الأخرى؟
- لماذا لا تصدر دراسات عن ترجمة كتب الأطفال؟ وألا نكتفى بأوراق العمل المختصرة في ورشات العمل والتي لا تعرض للتفاصيل، ويكون لها أهميتها في هذا المجال، وقد تكون هذه بداية خطوة على الطريق الصحيح؟
- نأمل أن تكون الندوة مشتركة ما بين جمعية ثقافة الأطفال وجمعية الترجمة، في مجال ترجمة كتب الأطفال الهدافلة ذات القيمة العلمية والفكرية وذات الفائدة المرجوة. فهل يتحقق ذلك وبإشراف اتحاد الكتاب العرب؟

لحة عن الإصدارات:

تعرّض ترجمة كتب الأطفال نصاً ملحوظاً في كتب الأطفال العربية، فإنّ انتاج كتب الأطفال في العالم العربي يشهد ركوداً ملحوظاً، بما لا يتاسب مع حجم الاقتصاد العربي، فعلى سبيل المثال: تنتج مصر 66 كتاباً للطفل في العام وتنتج تونس 94 كتاباً، والأردن 42 كتاباً، وال سعودية 37، كتاباً، (وفي سوريا ليس أكثر من ذلك). وإذا قارنا هذه الأرقام بمثيلاتها في الدول المتقدمة، نجد أن السويد أنتجت 1900 كتاب للأطفال عام 2000 وأسبانيا 3916 كتاباً، وفرنسا 3832 كتاباً (الكتاب السنوي لليونسكو 2000).

(المعلومات منقاة من مواقع متعددة على الانترنت فيما يتعلق بالترجمة والإصدارات في الوطن العربي).

ماذا نترجم لأطفالنا (إشكالية المضمون):

قد تؤثر ترجمة كتب الأطفال سلباً أو إيجاباً على أطفالنا طبقاً لنوعية المضمون المترجم. وهنا يجب علينا اختيار المضامين التي تلائم الطفل من حيث الفكرة المطروحة، والقيم المتضمنة، والمرحلة العمرية التي نترجم لها، بالإضافة إلى الفكر القيمي للمجتمع.

كيف نترجم لأطفالنا (إشكالية الأسلوب):

وتتعلق تلك الإشكالية بلغة الترجمة من حيث المفردات اللغوية، ومن حيث الأسلوب اللغوي أيضاً. وإذا كانت إشكالية المضمون تتعلق بالمؤسسة التي تنهض بعملية الترجمة، فإن إشكالية الأسلوب تتعلق بالشخص الذي يقوم بالترجمة، والذي يجب أن تتوافر فيه الدراءة التامة بخصوص مرحلة الطفولة (النفسية والاجتماعية والانفعالية والمعرفية) مما يُقدم مترجماً إلى مرحلة عمرية لا يصلح بالضرورة لمرحلة عمرية أخرى.

نقاط ضعف في بعض الكتب المترجمة إلى الأطفال:

1. اهتمام المترجم باللفظ على حساب المعنى:

وهو ما يؤدي إلى عدم فهم النص المترجم، لعدم قدرة المترجم على توصيل فكرة النص ومعناه إلى الطفل. فاللفظ هو الصيغة الخارجية للكلمة، بينما المدلول هو الفكرة التي يستدعيها اللفظ، وبهذا تكون الأصوات المكونة للكلمة بمنزلة المحتوى الخارجي لها، بينما يكون المدلول أو الفكرة أو الصورة الذهنية التي تستدعيها الكلمة بمنزلة المحتوى الداخلي لها. أما العلاقة أو القوة التي تربط اللفظ بمدلوله، وتمكن كل منهما استدعاء الآخر فهي المعنى، بحيث يستوعبه الطفل القارئ.

2. الكاتب المترجم غير المتقن للتوجه إلى الأطفال:

يجب أن يكون الذي يقوم بترجمة كتب الأطفال متعرساً في أصول الترجمة، وفي الوقت ذاته كاتباً متخصصاً للأطفال، إنما هنا قلماً يتتوفر في الكاتب أو المترجم. فهناك كاتب أطفال يتقن اللغة المترجم عنها دون التمرس في أصول الترجمة والعكس أيضاً موجود.

في كلتا الحالتين لن يتم تقديم ترجمة جيدة للطفل، وهذه إشكالية يتطلب حلها بوجود مترجم يمارس الكتابة للأطفال أو كاتب للأطفال متخصص في الترجمة. فغالباً ما نجد الاختصاصي المتمكن ولا نجد اللغوي المتمكن، فلا بد من أن تجتمع في الشخص اللغة والتخصص أيضاً لكي ينبع شيئاً جيداً، وهذا غير متوفّر دائماً. بعض الترجمات لا تقرأ، فاللغة ركيكة وفي بعض الأحيان قد تكون اللغة لا تأس بها، لكن المضمون غير واضح، أو غير مقنع للطفل المتلقّي.

إذاً هناك مشكلات تقنية وعلمية تعرّض أيضاً تقدّم عملية الترجمة، إلى جانب نقص التصور العام، أو عدم توفّر الإستراتيجية البعيدة المدى. فان ترجمة أدب الأطفال تعد عملية معقدة ومتخصصة تتطلّب من المترجم القيام بخطوة تحليلية مزدوجة:

- الأولى: للطبع الجوهرى، ونوعية الجنس الأدبى أو العلمى، حال إدراك المعنى.

- الثانية: للعمق داخل السياق الأدبى أو العلمى الجديد؛ أي سياق التلقّي. ومن البديهي جداً أن هذه الخطوة التحليلية المزدوجة مراقبة لكل الترجمات منها خصوصاً ما يتعلّق بالكتابات الموجّهة للبالغين. ومع هذا، يمكننا الاعتقاد بأن ما يتعلّق بكتابات الأطفال يقتضي مزيداً من الانتباه إلى كل النوعيات التي يمثلها هذا الجنس سواء الأدبى أم العلمى. وفي هذا التحليل تتحدد أمامنا بطريقة مميزة مدى قابلية انتقال النص المترجم بثلاث فرضيات:

أ) نوعية الجنس الأدبى ونوعية الترجمة. (المدى المعرفي للمترجم)

وهي الحالة البديهية والتي بناءً عليها ندرك تماماً أن أدب الأطفال هو ممارسة واقعية، ومختلفة في الجنس وفي الشكل وفي المحتوى من الأدب الموجّه للكبار، وأن نوعية الخصائص الميسّطة والصريرحة للنصوص الخاصة بالجمهور الفتى اليافع تتطابق مع نوعية الترجمة.

ب) الترجمة في تقاليد لغة المتلقّي:

توافق كتابة الأعمال الموجّهة للأطفال ممارسة تقليدية واقعية ونوعية لأي لغة وثقافة ما. تطرح مسألة النوعية لهذا التقليد وأشكاله في التوصيل الداخلي لكل سياق اجتماعي - لغوي جديد، وصورة تخيلية بصورة ملحة بالنسبة لخطوة عمل الترجمة،

وخصوصاً في تفسير المعنى الذي - في هذه الحالة - يضفي قيمة جمالية، بمثل ما يفضي من تصور متسق للتعبير بجماليته وصحته أو دقته.

ج) النواحي الثقافية:

ومن بعض العوامل التي تؤثر في مهمة المترجم، وفي أثناء قيامه بمهمته يندرج نطاق خيال المتخلي الطفل: رؤيته للعالم، قناعاته، مصالحه، تفضيلاته، أذواقه، أساليبه في استحسان الفكرة أو النص المترجم. وتحدد جملة هذه العناصر ردة فعل القراء الجدد نحو ذاك النص المترجم. ومن هنا تتشكل فكرة جوهرية عند القيام بالترجمة.

واجبات مترجم أدب الأطفال:

وبشكل عام يتوجب على مترجم أدب الأطفال أكثر من ذاك الذي يعمل في مجال كتابات البالغين موازاة استراتيجيات الفهم في البحث عن المعنى، تحليل الوضع الخارج عن النص، الثقافة التي سينتاج النص عنها وخصوصيات هذه الثقافة، والأعراف والتقاليد والعادات والمعتقدات الشعبية، أكثر من العوامل التي ستتحدد التضمينات المنهجية للمترجم بغية اقتراح نموذج يندمج اجتماعياً في اللغة، وثقافة المتخلي هذا مع البقاء على الوفاء أو الأمانة للنص الأصلي.

الترجمة في بعض الدول العربية:

هناك جهود مشكورة تقدمها الجهات الحكومية في بعض الدول العربية:
- في سوريا بالإضافة إلى وزارة الثقافة - مديرية أدب الطفل، هناك المركز الثقافي الإسباني (معهد ثيرباتس) الذي يشجع ترجمة كتب للأطفال وللكبار من اللغة الإسبانية إلى اللغة العربية، ويرحب المركز بما يمكن أن يقدم له من الكتب العربية المترجمة إلى الإسبانية.

- وفي مصر من أجل دعم ترجمة أدب الأطفال إلى اللغة العربية، هناك مساع ومشروعات جادة تقدمها بعض المراكز الثقافية الأجنبية في مصر مثل المعهد الثقافي الألماني (معهد جوته). يدعم من خلالها وبالتعاون مع دور نشر مصرية وعربية ترجمة أعمال منتقاة من أدب الأطفال والنشء الألماني إلى اللغة العربية.
وبالطبع لا يكتمل بناء هذه المشاريع على النحو المرجو إلا في ظل كيانات ومفاهيم ديمقراطية تامة، لأن تدخل مؤسسات ثقافية للدولة غير مستقلة سياسياً عن

الدولة، ولا تتمتع بسيادتها الكاملة سيسندعى للأذهان على الفور سياسة الإعلام الموجه، والآثار الثقافية الضارة التي تلحق عادةً جراء توجيهه عقول الأطفال والنشء، عن طريق هيمنة الدولة على التمويل، إلى التوجهات السياسية أو الأيديولوجية التي ت يريد هذه الدولة أو تلك أن تغذى بها عقول أطفالها، أو أن تحجب عنهم ما ينبغي أن يكون متاحاً لهم، .. وهكذا.

من الصعب بدايةً تصور وجود ناشر ي يريد أن ينشر كتاباً لن يباع، ومتربماً يريد أن يترجم كتاباً لن ينشر، وقارئاً صغيراً لا يسأله أحد عن رأيه فيما يترجم له. ولكن الواقع يطرح على الرغم من ذلك أوضاعاً نمطية قائمة بالفعل لجهات حكومية تمول كتاباً لا يقرؤها أحد، ولمתרגمين يقدمون ترجمات لا يريد أحد أن ينشرها سوى هذه الجهات، وقبل هذا وذلك لأطفال لم يسألهم أحد عن آرائهم فيما يترجم لهم.

هل أدب الطفل هو ما نكتبه لهم أم هو ما يقرأونه فعلاً؟

يكتب البعض للطفل ما هو ليس للطفل! وأطفال يقرؤون للكبار أحياناً!! لا يوجد في موقع الانترنت العربية الموجهة للأطفال ما يشير إلى المرحلة العمرية التي تخاطبها، وكأن الموقع يرى وضع كل الأطفال في سلة واحدة. وإن سهولة النشر، والرغبة في الحضور على شبكة الانترنت، شجّعت البعض على اقتحام عالم الطفل، من دون دراسة حقيقة لاحتياجات الطفل، وبلا وعي بخصائص الطفل النفسية والتربوية والسلوكية. ليس أمامنا سوى أن نرمي بالحلم المرتكز على المعطيات العلمية، ثم نعدو خلفه حتى نلتحق بما فاتنا ونصنع مستقبينا ولو من خلال خطوات قصيرة ثابتة ومتالية. ولتكن هذه المرة من خلال «النشر الالكتروني والطفل» كما يفعل بعض الكتاب والمתרגمين الجدد.

خاتمة:

لقد أصبحت الثقافة علمًا والعلم ثقافةً، كما أن تناول ثقافة العصر يحتاج إلى خلفية معرفية وتكنولوجية مغايرة عما كان شائعاً من قبل. الجميع الآن على قناعة بأن صناعة الثقافة أهم صناعات العصر الجديد. فكرة «الإنترنت» أو المعلومات المتوفرة بالسرعة الفائقة، أصبحت ضمن البرامج السياسية للحكومات والأحزاب في أغلب دول العالم. كما أصبحت «التربية» مفهوماً في مقابل «التنمية»، وهو ما عبر عنه

قلق رجال التربية في الولايات المتحدة من تخلف الطفل الأمريكي في التحصيل، مقارنة بالطفل الياباني وغيره. ثم ماذا عن ذاك المسمى بفيروس الكمبيوتر وأضراره العالمية؟ وحروب الانترنت التي تولدت داخل الغرف المغلقة، مع بعض الصراعات والحراب في الواقع السياسي.

ومع عدم الانتباه لمتغيرات القرن الجديد، قد تعجز مؤسسات التربية عن تحقيق أغراضها الكبرى، لزيادة تكلفة التربية والتعليم، ونقص آليات التكنولوجيا المعرفية الجديدة. كما سيواجه إيداعنا المقروء والمسموع، والمشاهد، وحتى التشكيلي، صعوبات في عملية التسويق العالمية، ونصبح خارج السوق بل خارج العالم الجديد. وفي المقابل على المثقف العربي مواجهة التحديات التي يتعرض لها لمواجهة الخصم الثقافي المباشر وغير المباشر، المتمثل في التحديات التكنولوجيا الجديدة، وليس أمامنا أفضل من التوجّه إلى الطفل، الذي هو المستقبل المأمول. مع التمهيد ببعض الضرورات التكنولوجيا والتربية بتوفير وسائل التقنيات الحديثة المعلوماتية، وتوفير سبل الاشتراك في شبكة الانترنت، وتلقين الصغار سبل التعلم وكسر حاجز الرهبة مع التكنولوجيا الحديثة، وذلك مع الاهتمام بالمرأة والطفل، وتوطين التكنولوجيا الحديثة في مفاهيم الأجيال الجديدة، والاهتمام بصناعة المعلومات، والاهتمام بالتراث كمورد ثقافي. أما مواجهة تحديات الخارج فذلك يكون بتهيئة الشعوب العربية للصراع الثقافي - المعلوماتي مع الطرف الآخر.

هذا من جانب ومن جانب آخر تخوف البعض من واقع السماء المفتوحة، على الثقافات الأخرى التي قد تصل إلى حد التناقض مع ثقافتنا ومعتقداتنا الدينية وتقالييدنا العربية. إلا أن الإرادة البشرية هي وحدها القادرة على السيطرة وتوجيه أي من أنواع التكنولوجيا أفضل، وهي الفيصل الأخير في تطبيق مبدأ الاختيار، وهو ما يجب أن يكون ضمن معطيات تنشئة الصغار.

إن التقاط بعض السلبيات الفعلية والمترقبة للتقنيات التكنولوجيا المعاصرة في القرن الحادى والعشرين، يجعل الحديث حول «طفل القرن 21» أكثر وضوحاً وأهمية فالتعرف على تلك السلبيات، ثم تعريف الطفل بها، من أهم الواجبات التي تقع على كاهل المتعاملين مع الطفل. ومع ذلك فتلك المجالات الجديدة، التي بدأت تفرض تواجدها مع كل ما تحمل منها من السلبيات والإيجابيات التي ليس مجالها ضمن موضوعنا هنا.

قد يكون مصطلح «ثقافة الطفل» أجدى للحديث ونحن نقصد الحديث عن «أدب الطفل»، نظراً لتنوع المعاشر والوسائط والاحتياجات الجديدة للطفل بما يتاسب ومرحلته العمرية والبيئية والثقافية الجديدة في العالم كله.

ونحن إذ نأمل أن يصبح التعامل مع جهاز الكمبيوتر ومعطياته، لعبة ذات فائدة بين يدي الطفل. من دون أن ننسى أن الطفل يفوق الكبار ذكاء في استبطاط الحقائق لذهنه الصافي أكثر بكثير من الكبار الذين علا الغبار ذاكرتهم في كثير من الحالات، فهم أيضاً نقاد لاذعون لما يكتبه الكبار حين نكتب لهم ما لا يعجبهم، فعلينا ألا نستخف بعقولهم أبداً. ■

ج - الشعر

د. وحيد نادر

مختارات لشعراء من ألمانيا

لو لم أكن شجرة أرز



لو لم أكن شجرة أرز

من الشعر الألماني المعاصر

الحلقة الثالثة

ترجمة وتقديم

د. وحيد نادر

قدمت الحلقة الأولى من ترجمتي لشعراء ألمان معاصرين «هسيس الورق الأصفر»⁽²⁾، التي نشرت في مجلة الآداب العالمية الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق في عددها رقم 128 خريف 2006، شعراء من اتحاد مدينة ماجدبورغ عاصمة مقاطعة ساكسونيا أنهالت⁽³⁾ الألمانية. بعدها رأيت متابعة مشروع هذه الترجمة لتصبح سلسلة تغطي في النهاية معظم أو ربما كل شعراء ألمانيا المعاصرين مقاطعة بعد أخرى. وهكذا نشرت مجلة نزوى العمانية مشكورة في عددها رقم 60 عام 2009 الحلقة الثانية من هذه السلسلة «تفاحة وصولجان»⁽⁴⁾. وإذا اقتصرت الحلقات السابقتان على شعراء من المقاطعة الألمانية نفسها وهي ساكسونيا

أنهالت، فقد رأيت في حلقتى الثالثة هذه «لو لم أكن شجرة أرز» أن أقدم ستة شعراء من أربع مقاطعات ألمانية مختلفة. حيث تنسب جيزيلا كرافت وهولغر أوسكه إلى تورنغن، وريشارد بيتراس إلى برلين، وبيتير غوسمان إلى ساكسونيا/لايبزغ وأندره شينكل ولو ديفيج شومان إلى ساكسونيا أنهالت/هاله. وإذا كانت طبيعة المنطقة التي يعيش فيها الشاعر وتاريخية تلك المنطقة ولهجتها اللغوية تؤثر عادةً على قصيدة الشاعر، فإننا لا نلاحظ مثل هذا التأثير في القصائد التي تعرضها هذه الحلقة. هي قصائد مكتوبة في العشرين سنة الأخيرة ويعكس أغلبها عالمية القصيدة الحالية في ألمانيا سواء في البنية أو التطلع أو الفكرة. وهنا لا بد من الإشارة إلى انتزاع بعض قصائد الشاعر هولغر أوسكه في إشارتها إلى التحول الكبير الذي حصل عام 1990 وأدى إلى الوحدة الألمانية الحديثة. وبما أن الشعراء قادمون جميعاً من شرق ألمانيا، وهو ما كان يسمى ألمانيا الشرقية سابقاً، فسوف يكون من الضروري والممتع أيضاً في المستقبل، بعد ترجمة زملاء لهم من غرب ألمانيا (سابقاً) في حلقة خاصة، أن تتم دراسة مقارنة للقصيدتين الألمانيتين في شرق وغرب ألمانيا حتى بعد حصول الوحدة. هل مازال الانقسام السياسي مثلاً، الذي كان واقعاً لخمسين سنة متواصلة، يؤثر على القصيدة الحديثة في ألمانيا الموحدة؟

لقد أخذت عنوان الحلقة «لو لم أكن شجرة أرز» من قصائد الشاعرة غيزيلا كرافت، وهي الوحيدة بين شعراء هذه الحلقة التي عاشت في ثلاث دول ألمانية مختلفة، فقد عاشت طفولتها وشبابها في الجزء الغربي حتى العام 1984 ثم انتقلت لتعيش في ألمانيا الشرقية حتى العام 1990 وأمضت العشرين سنة الأخيرة من عمرها في ألمانيا الموحدة. وهي بينهم الأكثر معرفة بثقافة الشرق، كونها درست العلوم الإسلامية وتخصصت بها فيما بعد. وبالتالي كانت زياراتها متتالية لمنطقة هذا الشرق ولا سيما منه تركيا، حيث قامت بترجمة شعراء هامين من اللغة التركية إلى الألمانية. وشجرة الأرز هي شجرة سورية كما نعلم، فقد كتبت الشاعرة قصائدها المترجمة هنا في جزيرة كريت. وربما تذكرت عندها أوروبا ابنة ملك فينيقيا وأحببت أن تكون، هي الأوروبيّة، أوروبا ابنة الفينيق الثانية أو المعاصرة. أوروبا التي

ترى جذورها الدينية والثقافية في الشرق، أوروبا جديدة تطمح ربما لحوارٍ سلميّ وعصرىٍ وجديٍ من الندّ للندّ مع هذا الشرق.

غيزيلا كرافت Gisela Kraft

شاعرة وكاتبة ومترجمة للأدب التركي، ولدت عام 1936 في العاصمة الألمانية برلين وتوفيت في باد بيركا⁽⁵⁾ جنوب مدينة فايمار⁽⁶⁾ في مقاطعة تورنغن⁽⁷⁾ الألمانية عام 2010.

درست الشاعرة المسرح ثم عملت بين عامي 1960 و1972 على خشبات الكثير من المسارح الألمانية. بدأت دراستها للعلوم الإسلامية عام 1972 في الجامعة الحرة في برلين ثم نالت درجة الدكتوراه في الفلسفة على رسالتها في أدب الشاعر التركي فيصل حسني داكلاركا⁽⁸⁾. شغلت بعد ذلك وظيفة مدرس في معهد العلوم الإسلامية التابع للجامعة نفسها حتى عام 1983. شغلت منصب رئيسة الجمعية الجديدة للأدب في برلين وشاركت بفعالية في مبادرة «فنانون من أجل السلام». وأنها كانت اشتراكيةً في قناعاتها السياسية فقد انتقلت عام 1984 للعيش في برلين الشرقية عاصمة ألمانيا الديمقراطية آنذاك. وبعدَّاً من العام 1997 انتقلت للعيش في مدينة فايمار.

اشتغلت غيزيلا كرافت في شعرها وسردها على انتبهاتها في رحلاتها في بلاد ما يسمى بالشرق الأوسط واهتمامها الشديد بالثقافة التركية. لتصبح واحدة من أهم المترجمين عن التركية إلى الألمانية. نالت عام 2006 جائزة فايمار على أعمالها الأدبية الكاملة كما حصلت على جائزة كريستوف مارتين فيلاند⁽⁹⁾ لترجمتها ديوان ناظم حكمت: «أسماء الشوق». للكاتبة أكثر من خمسة وأربعين عملاً أدبياً بين شعر وقصة وترجمة ودراسة ونص درامي.

لولم أكنْ شجرة أرز

21 سيرة ذاتية

1

مسقطٌ خلفيَّ
مرصوفٌ بثقل
في حقيقة المستندات
يضجُ بالفخار
في كلّ خطوة

2

من الأرجل
ما يتکاثر
ومن الأعين
ما يلتصق لصقاً
حيث تعقد الحياة مسرحاً
يخرج الرأس من اللعبة بكىاسة

3

هناك يطوي سizerيف
الموج إلى كرات
تسقط إلى جهنّم
فيصعد بها باتجاه السماء
ولأنَّ ذلك مستحيل
فإنه يحصل

4

من ثقبٍ في غصنٍ بلوطة
ترمي الصدمةً أقزاماً
يذفون عن قبعاتهم أبيات الشّعر

ويهدون بقيم أصيلة

5

متى حدث ياترى
و ولدت
القبر؟؟

6

يضع الأطفال مماسات
على أمهاتهم
وبخيطان علامات القراءة في كتبهم
يلتقون
في الانهاية.

7

خذ نحلاً
إلى الدماغ
واصنع من عينيك
أحواض سمك
أنفذ
نمراً تحت إبطيك
كنَّ الخلق!

8

المحور الرئيسي
رخو في الأيدي

9

أصابع
في مهمة سرية
ما أشجعوا نهاراً في الخشب

وفي الليل تهبط
بالمجرات
من أجل إنارة
بقع الضباب
10

كن حذراً أثناء الكسر،
فبين الفصّ والقشرة
ترقد صيغة الكون

11

وردةً جورية
من غير «ماذا»
ولكنها مليئة بـ «لأنَّ»
الزمان

12

كل ملاءات الدنيا مجتمعة -
تعقد ثم تعلق على صيغة الكون
تنهادي بين الله والانفجار الكوني الأول
وبالطرفِ الحر لهذا الأخير
يجري تنظيف المخلفين

13

للأخ سيزيف،
فراشةً سجينة
تدحرج له
الحجر

14

ليسمح لي الحجر،
لقد أتى إليَّ وزني
طائراً

ووضععي عابر

15

أنا اثنان
واحدة في جسدي
وواحدة تحمله وتتبعني

16

ساطعة في الضوء
رمادية في الظل
من يريدُ مراقبتي
يحتاج إلى رادار جنحة طيبة

17

لولم أكن إنساناً
كنت خنزيراً برياً
حيواناً ثديياً نموذجاً
قبل التحول

إلى مفكِّر وشاعر

18

شمسٌ سوداء
بأشعة بيضاء
هي محاولة نقيبة
للتنوير

بتبعات مظلمة

19

محور الأرض المتأرجح
مزدان بالقصاصات الورقية
على كل قصاصة إشارة صوتية
لانطلاق اللعبة
أو إعلان نتيجتها النصفية
وحين تسقط إحداها
ينحنى المحور
يلتقطها ويصنعها ثانية
لا شيء يضيع

20

فوق مقعد
على الضفة
كتاب يقرأ نفسه
ماء النهر
يمعن التفكير بالأمر

21

لو سمي جذع شجرة الأرز
عمود تعذيب
لو رفعت الأغصان أيديها للضرب
لو صارت كل الفروع أسلحة للطعن
لو سُممَّت هامات تلك الفروع الشجرية
لو ضفرت البراعم الخضراء نفسها
بالمليئة منها إلى حبال
لو آلاف الأوراق الإبرية وشمت الجلد

برموز شيطانية

فقط

لو لم أكن شجرة أرز!!

جزيرة كريت، حزيران (يونيو) 2008

ريشارد بيتراس Richard Pietrass

كاتب ألماني ولد عام 1946 في ليشتنشتاين/مقاطعة ساكسونيا⁽¹⁰⁾ ويعيش في برلين. زار الكاتب المدرسة الصناعية وتخرج منها عاملاً احتراسياً في صب المعادن ثم وبعد خدمته للجيش درس علم النفس السريري في جامعة هومبولدت⁽¹¹⁾ في برلين. لكنه عمل بعد تخرّجه في عام 1975 محرراً للمطبوعات الأدبية في دار نشر الحياة الجديدة وفي الوقت نفسه محرراً لمجلة «أمزجة»، ثم قام بإصدار سلسلة «دفاتر الشعر» حتى العام 1979 التي توقفت في ذلك العام ليصبح الشاعر بعدها كاتباً مستقلاً. أصبح عضواً في الاتحاد الدولي للكتاب

P.E.N.⁽¹²⁾ عام 1989 ومنذ العام 2000 عضواً في الأكademie السаксونية للفنون وسكرتيراً لطبقة الأدب ورعاية اللغة. عاد الشاعر ومنذ العام 2009 ليخرج ويصدر سلسلة «دفاتر الشعر» عن طريق دار نشر فيلهيلمز هورست الماركيسية⁽¹³⁾. له أكثر من ثلاثين عملاً أدبياً بين الشعر والترجمة وكتب الأطفال.

عشبة الدمدمة

أنباء الطقس

بالعتمة يملأ المطرُ الروحَ. ألم يمض أجملُ ما في العام؟
والصيف يدهن الندبات بمراهمه ويعقد الشّعر كالكعك
... كذا نبدو كالغمام للآخرين
فلا شيء مفتوح إلا الذي كان بيننا
دعينا نسقط مثل البرق
ثم نعود وننتصب مرتجفين في تشنجاتنا

نوم الماء

تصير طيور الكراكي أعلى صوتاً.
فنومها يلحّ عليها
قبل هجرتها الكبيرة، إذ التقى إياها أيضاً
تجزّ خلفها تعرجات طيرانها
أنشوطاتٍ في هواء الغسق
وتعقد دوائر سريعة الزوال
بينما ينادي جناح الغيمة
للانطلاق
شكل قلاب

هل أنا صبي أم عجوز، كي أحرق نفسي من أجلك؟
المطر يدق مساميره في البحيرة، دون أن نتعرف عليه.
وأنا أنبض بين أضلاعك سارياً تحت جلدك المتموج
هل أرتشف منك شيئاً ما، هل ساكبو مرتمياً في نوم عميق
أنا الرقعة الرمادية، الرقعة التي تزرق حين تذوب.

عش للعب

الآن نضع بيوضنا في عشٌ مؤجل،
أجل من الوقت لم يحضره جناحان
لبقاء ذات قشور رقيقة
نتمالك أنفسنا ولا ندع أية فرصة لشجرة التلعثم
مندفعين بقوّة عبر الزمن.
يرفرف بعضنا باتجاه بعض
بمسحة من حنان

بريد جوي

لوكنا في الموضع الجيد

وفي هذا الليل أيضاً ياحبيبتي
لنعزف على الكمان في خندق أونان (14)
تحت سقف أوروبا.
في الجهة الأخرى لكل حدود اللغات
نقتل في عظام السنّتنا
فقط لو أجدنا الشدو،
حيث تتحسّس أجسادنا أجسادنا
في وحدتنا الصارخة
قبلة أصابع القدم

والآن أقبل أصابع قدميٍّ
فهنّ اللواتي حملنّك في خطواتك القصيرة
في طيرانك السماوي وفي طوفك فوق آماء
بالحذاء من دونه
وفي أحضان اللقاءات الحميّمة
كنّ جذر المغامرة وحارسات الرغبة
أنتن، رؤوس السعادين الصغيرة ذات القبعات الملوّنة بطلاء الأظافر
آخذنكم عاريّات تحت قميص الحرير إلى صدري
وأرضعكم.

عشبة الدمدمة

أعشاش حبٌّ تطايرت في الهواء ودَوَّمت
نشوة التلعثم لسنة كاملة. قبلُّ، كان السماء انحنى
والهمس أحرق الشّعر
إنه اضطراب الوقت في انتظاركِ
وليس القبر الأطروش الآخرين
في عشبة دمدمة السنّتنا

ثعبان ماء يرتحف في الصدعين طيران انقضاضي

الأيام التي نحرقها، تزحف متقاربة
هي الساعات التي نتشبث بها
وما حدث في الحلم.

طرق في الطريق. وسور الغيوم ينتصب أسوداً
مع ذلك تأتين، أنت أيها الحمل المجنود الصوف
أتين مشتعلة حتى عنان السماء
التي تشحذ سكينها الزرقاء
تسقطين في قبلي
ما آلة الرماد
والتفاح!

بيتر غوسم Peter Gosse

ولد الشاعر بيتر غوسم عام 1938 في لايبزيغ بألمانيا. إذا استثنينا فترة دراسته في موسكو وفترة إقامته كأستاذ زائر في إحدى جامعات ولاية آيوا في الولايات المتحدة الأمريكية، فإنه عاش حياته كلها في مدينته الأم لايبزيغ.

عمل الشاعر بيتر غوسم بدءاً من عام 1985 أستاذاً مساعداً لمادة الشعر في المعهد العالي للآداب «يوهانس ر. بيسير» وفي عام 1993 فوض بإدارة المعهد المذكور.

يشغل بيتر غوسم اليوم منصب نائب رئيس الأكاديمية الساكسونية للفنون وهو عضو في الاتحاد الدولي للكتاب P.E.N. نال الشاعر العديد من الجوائز الأدبية مثل جائزة هاينريش هاينه⁽¹⁵⁾ وجائزة هاينريش مان⁽¹⁶⁾ وجائزة فالتر باور⁽¹⁷⁾. للشاعر حوالي خمسة عشر مؤلفاً في الشعر والمقالة والدراسة الأدبية.

العناق

حصل مرّة

وعانقتني.
كلا، عانقت أكثر مني
عانقت ذاك الذي عانقها
كلا، أكثر من ذلك،
فانا لم أعانقها هي،
بل عانقت تلك التي عانقت
في الذي أكثر مني،
لقد تعانقت ذاتانا.

وهكذا سارت الأمور،
وحصل ما حصل —
مثلما وجب أن ينتهي الوصول
في هزيمة من غير قتل
في انخفاض من غير سقوط
في موت يوجد بالذفس
ونضوب باتجاه الوجود.

أو أن سقوطاً قد حصل فعلًا،
سقوط في التداعي،
أو شروق فيكِ
أيتها التي لا محيد عنها.

ديوان شاهدة أمان افتراضية/قصائد الحب

أجمل الجميلتين

هي،
التي بيتها على بعد ثمان محطات من هنا،

جميلة،
لكنَّ التي إلى جنبي على السرير امددَ
أجمل.
نعم؟ نعم
ولكن فقط حين أسافر مرتين في الأسبوع
للتأكد
من أن الرقادة إلى جنبي على الأريكة الناعمة
أجمل من تلك التي
على بعد ثمان محطات.

كما يتفتح الطمع ساذجاً في أبهته،
هكذا رویتُ خلْتِي وسكنْتُ.
كيف ستبقى الأولى حين تبدل مطراهم الثانية؟

يا ولتها، حتى لو بقي شيءٌ من ذلك،
فلن تستمر هذه الثنائية،
أنت يا أجمل الجميلتين، يا رائعة الغضب،
متى ستدركين، هذا الذي تشعرين به؟
أو أنت الأخرى، يا أجمل الجميلتين،
على بعد ثمانية محطات!

العلاقة

«بكلَّ هذا الجمال لن تكوني لي إلى الأبد»
أقول لها، هذه المستلقية عارية بجانبي
وبدل أن تشعر بعريها

يراؤدها شعور من أنزل حمله ثم تمدد ليستريح
«وهذه حقيقة»

أقول، «إنها الحقيقة، فكلما طال الوقت أصبح العربي أكثر دفناً»

أنا لا أزعم، أن ما أقوله لا يحيرني
أنا أريد امليح فيها، ولكن من يقل لي الآن معنى املاحة؟
امتدت يدها تحت الأرض وأخذت القبعة.
والآن تعذبنا بنعومة
قشعريرة الشبق.

إنه إحساسي البارد، ذلك الذي يشعل الارتعاد في مفاصل جسدها
ثم يغرق في سكرة السعادة
(سقطت في دواخلها بانفاس متقطعة،
ومثلما ترید —
استسلم الكمال الحيواني للشهوة، إنها الحياة.)

هي ترید أن تحكم وأنا أريد أن أسيطر.
— هذه الوحشية!
فالرغبة هي، حين يحلينا ملح دموع خصومتنا.

نهاية

أي طيب هذا الذي يصعب وصفه،
هذا الذي تستقبله الديمومة،
حين يكون من السهل عليها أن تقول وداعاً.

طبع! ولماذا الآن،
في لحظة أنحل فيها؟

نعم، إنه وجود رائع.
ما أطيب مذاقه،
لأنه يكلف الحياة كلها.

كيف فرشتها، أيها الإله المدمن،
وصرخت ماخوذًا باتجاه الوسائل،
كيف أضأت بسرعة
وشعرت أني أسقط مرتجفًا في سيلان السعادة -
وتبقى في ضلال الطريق،
ليس فيها، فقط إليها من جديد.
وصار معسكر اللذة إلى منصة إعدام،
منصة إعدام خارقة.
حيث ينجو الإنسان،
بدلاً من أن ينশطر الإله.

سقوط عضو

بما أن عمودي الفقري لم يعد
يستطيع الوقوف أمام كل عواصف رغبتها
فقد رقد الموت
في رجلي اليسرى.

هذا الذي يقودك للتباهي ببسارتي
في كل خطوة أجرّها متعباً على الأرض
الحب،

هذا القاتل!

هولغر أوسكيه Holger Uske

ولد الشاعر أوسكيه عام 1955 في ريزا الواقعة على نهر الإلبه⁽¹⁸⁾ في ألمانيا ويعيش منذ عام 1959 في مدينة زول في مقاطعة تورنغن⁽¹⁹⁾. كتب الأغنية أول ماقتب عام 1972. وعمل بعد انتهائه من دراسة هندسة الأغذية في معمل لصناعة الأجهزة الكهربائية في زول حتى العام 1990. وقد لعب خلال ذلك الوقت دوراً في النشاطات الأدبية والموسيقية في مدينته زول.

يرأس الشاعر التجمع الأدبي في جنوبي تورنغن منذ تأسيسه في عام 1990، كما عمل بين عامي 1990 و1993 محرراً في الصحف اليومية والأسبوعية التي كانت تصدر يومياً في تورنغن. منذ عام 1993 أصبح الشاعر أوسكيه ناطقاً صحفياً لإدارة مدينة زول.

صدر للشاعر أوسكيه العديد من الأعمال الأدبية منها: ديوانه الشعري «الحظات سحرية» عام 1999 و«قلها بهدوء» 2001 و«الغسق» عام 2003 و«وجوه بيتنام» عام 2004 و«باب الدكتور أوبيرمانز» في العام 2006.

صورة زمانية، تشرين ثاني 1989 (20)

صار الأمراء يقطعون الطرق على أقدامهم الآن،
تحوّل

كان يمارسه خدمهم.
إله التحوّل!

ها هم يبدلون أقنعتهم القديمة
بآخرى جديدة.
أما أنا

فجلدي مقطّع فوق لحمي،
أنا أسلخ منذ أعوام طويلة

الكذبات القديمة عنّي،
تلك التي نمت في الدواخل.
وأرجو أن لا تترك
في وجهي
أكثر من الندبات.

نموذج حل مع بقية
مستقيمات الأمس
انحدرت الآن،
والثقوب السوداء
صارت إلى لحظاتٍ من الضوء.
من غير أن نحسّ به
يطلع الوقت من درزة اللحام
ويصبح الفرق بين الخارج
وكلَّ الداخل
لا نهائياً.
هل من أحد
ما زال يأخذ هذه الأشياء
بالحسبان؟

الذكرى السنوية

كان يوم ثلاثة مثل خيرة من الأيام
يولد فيه اثنان من البشر
في مدینتي
ويموت أربعة

تطلع فيه الشمس في السادسة وخمس وثلاثين دقيقة
ثم تغيب في السابعة عشرة وثلاث وأربعين دقيقة
أنظر إليك في ذلك اليوم
وأقول، هكذا
مرة أخرى!

الحبيبة

أفلتي الحال
ودعينا نسرع
عبر الأعمق كلها
كي نغوص حتى القعر
أيتها الحبيبة!
دعينا نطير
حين نتعب
فوق مستنقعات الثوانى
وصحاري الأعوام
دعينا نهيم مع الضباب
وحتى تلك اللحظة
دعينا نحتسي الساعات
دون قيد
أفلتي الحال
أيتها الحبيبة!

صعود أسطوري
صاعدًا من البئر،

أهلاً بك يا ضوء الشمس
بكلّ هذى الوجوه الملتطلة من الخيبة حولك
المزاجية، لينضمّ إلى مائدتنا!
لقد جفّ عوده في الضوء
ورُمِي به مراتٍ ومراتٍ
وحتى اليوم لم يصبح أميراً
لكنَّ إيمانه
بأنَّه لن يكون ضفدعًا
مرةً أخرى،
لا يتزعزع.

مع ف. ف. في الغابة

في ذكرى فالتر فيرنر (21)

بين مقاطع الكلمات
ضوء يبعث في تشابكات الأغصان
في أعلى الشجر وبين قطبي الغيوم
ويقول، هناك مزود طعام الحيوانات البرية.
خطواتنا ترسو في أكوام ورق الأشجار
أعوام تطرق على الخشب
لحاءه المتشقّق
وبراعم
الا تسمعها؟
خطوات تقاوم الريح
وتشققات تحت الجلد
في الساعة الباحثة عن الندى
ينمو ضوء الكلمة.

أندريه شينكل André Schinkel

ولد الشاعر شينكل عام 1972 في آيلن بورغ⁽²²⁾ ويعيش في هاله على نهر زاله⁽²³⁾. بعد تخرجه من مدرسة الزراعة درس هندسة البيئة وعلم الآثار ثم تابع فيما بعد دراسة تاريخ الفن واللغة الألمانية في فيرنه جيروود⁽²⁴⁾ و هاله. أصدر حتى الآن أربعة عشر كتاباً، آخرها مجموعته الشعرية «سرج الأسد»، الصادرة في هاله عام 2007. يعمل محرراً رئيساً للمجلة الأدبية «موطن الأعين»⁽²⁵⁾. حصل الكاتب على جائزة غبورغ كايزر⁽²⁶⁾ التشجيعية عام 1998، كما حصل في العام 2006 على جائزة يواخيم رينغرناتس⁽²⁷⁾ للشعراء الشباب.

هي تغويه مرّة أخرى

ما أجمل أن أنزل اهـاء
وأغسل زهر اللوتـس قبل أن تأتي
بمسـمارـك العـارـف بالكتـابة
الـذـي أثـنتـ عـلـيـه ذاتـ عـيـونـ اـلـهـا
وـدـهـنـتـهـ بـالـبـلـسـمـ

تعـالـ، وـانـظـرـ إـلـىـ جـمـالـيـ، حـينـ أـسـبـحـ أـمـامـكـ
بـقـمـيـصـ جـلـديـ
بـرـخـامـيـ الأـبـيـضـ، وـصـفـحـاتـ جـسـديـ اـمـسـتـوـيـةـ
اـمـشـرـيـةـ بـزـيـتـ الـزـيـتونـ
تحـتـ زـخـرـفـاتـ جـدـائـلـيـ

تعـالـ وـهـاتـ رـمـحـكـ معـكـ وـاستـلـقـ إـلـىـ جـانـبـيـ
حـطـ كـمـاـ الطـيرـ عـلـىـ صـدـريـ

بينما أغتسل
كما تغتسل فرسٌ تواقة لعشيرها
وأذوب سبقاً إلىكِ

تعال إلى الماء إلىَّ
واصطد سمكة البرش الذهبي
فمها مغارتي، تفتح وتغلق شفتها
بين ارتجافات أصابعك الخبريرة

سقوط الشهب

حبَّ - على كامل مدار حوضك
تغفو غرف نومٍ ناعمة
وفي الأثير تنضج أثقال أنفاسك
أدراج من الشكَّ
تصعد مسافرةً دائماً
مثل أصواء تائهة
حتى يسرق وجهكَ فقدان وجودي
ويتنفس الغبار الذابل في القلب
تنفلت الطيوب الخشنة من عقالها
حين تنفصلين عنِّي
فحتى اللحظة لا شيء يعقل نهمنا إلينا!
- تتفتح قبور مقببة
وتتصاعد ضحكات اللذة،
في أمرايا تنضج الوجوه
مثلما ينغرس بخار في الملح.

صيد المينوتور (الثور الكريتي) (28)

نحن من سيقتل الثور الكريتي،

الذي يفترس عانساتنا

ثمَّ ينثر العظام في المذابح

كي يترك لنا أثراً

نحن صيادون مصطادون من صيادين

بحرابنا المشرعة

وقررون فحولتنا المضحكه

وحوافرنا المقطوعة.

نحن من سيقتل الثور الكريتي،

سيوفنا حادة حين تصفع امرأيا

وتتشظى الأصفاد

كلَّ النظارات تسقط فينا

في معداتنا التي تعدَّ بامليارات

تلك التي تلتهمنا

حبنا

مثل صرخ أو جاع عش العنكبوت الشبكي المهجور في صحن الدار الخلفي ذي
الشكل المربع: أنتِ ما زلتِ تخافين سكان تلك الأعشاش. نحن من يذهب بعناد
ومنذ أعوام لنبحث فينا، تملؤنا الخشية من نظرات الآخرين، مشككين بتناقض
جنسينا ومتعاشقين. أنا لست بريئاً. أنا أخذت من الملائكة أصابعهم فقط، تلك
النهائيات الوردية ذات الفروج، كي لا أجرحك في المستقبل. يطرق المطر التوافذ،
مثل كلَّ المرات حين لا صوت لك ولا تنبيه بينت شفة، فارغة من كذبك
الضروري، وأنا كذاب أيضاً. لكنني أكرع الكذب بلا حساب إلى داخلي، حتى

تصرخين بي ميّة من الصمت وتغطييني بكل تلك الاتهامات. نحن نخرج، ثم تسبح نظراتنا في فضاءاتٍ تحت الأرض، في أوردة، فننحن لم نذهب إلى أي مكان. أنت تضطجعين منتحيةً ركناً، بينما أجلس أنا وأراقبك في رقصات ضوء العتمة. ماعدا ذلك لا يوجد غير السكون المسيطر، لا شيء غير السواد، حين كنت تنهين إغفأتك بالبكاء وتتركيني مخلفة طعم ذنبنا على الجسد.

الأعين، العجائز

الأغرب على الإطلاق،
أن يحب امرء أولاده قبل أن يرى هؤلاء النور،
ثم يصبح عصبياً املاجاً بسبب ذلك الحب،
لأن التنبيء به كان مختلفاً
شهب تصيء — أزرق غير قابل للانطفاء،
ذلك الذي ينقلب بعد الولادة
إلى رمادي ملصوغات لامعة الوجوه
تلك الأجزاء الصغيرة الحولاء،
ترفَّ تحت الجلد اللامع ل حاجبين مصغررين عن مقلتي عيني الأم.
بعد خمسة عشر عاماً
ستلتهم هاتان العينان رجالاً باكمالهم،
ولن يبقى لي سوى أن أصبح عجوزاً ساخطاً.
أحمد الرب — علّني أكون، حين أصبح أبياً،
أكبر عمراً من أبي حين أصبح هو أبياً محترماً.
ففي النهاية ينسلخ الظل أسود من ظهر الوقت،
رجل ملتحٍ، حزين يحمل قسمات وجهي
قبل عشرين سنة من الآن.

Ludwig Schumann لودفيغ شومان

ولد الشاعر الألماني وعضو اتحاد الكتاب الألمان لودفيغ شومان عام 1951 في إيرفورت⁽²⁹⁾ ويعيش اليوم في تسبرن⁽³⁰⁾ في مقاطعة ساكسونيا أنهالت. وهو يحمل درجة الماجستير في علم اللاهوت.

حصل الشاعر على العديد من الجوائز على أعماله الأدبية التي تزيد عن الأربعة عشر كتاباً بين شعر وقصة وكتب أطفال وكتب اجتماعية. ويعد من كتاب قصيدة الهايكو ذات الأصل الياباني. من كتبه الأدبية: كتاب صلوات ماغديبورغ، شعر 2006، طوال اليوم ضفدع، قصص 2008، الصيف وأغنية الأرض، شعر هايكونسيريو 2010، الذي جلس عند العنزات، قصص 2010.

الكتاب شوق

سوق يعرف
تلك المقعدة الرائعة
صاحبة الجلد
الذي يقود
رؤوس الأصابع
إلى الإدمان

سوق
يلد
بحراً على شاطئ
من حرير صاف
حين تبث عضلاته
أسماء سرية

سوق

يتحسس
بوجهه
جلد الرجال
ويلتصق بحنان
في الذاكرة

شوق
يحب
الورد الجوري
لأنه لا يفتح أكمامه
قبل أن يستند الحر
ويهدى الضوء
ألوانه

شوق
يسمح لنفسه
بجمع الرحيق
في أكمام الورد
ويفياض العطر
دلعاً يهدي نفسه
ويغوي قلوب الرجال

شوق
يعيش على الندى
ندى يبلل
أكمام وردة

سوق

يحلم بليل
يخدر له رغباته

بالقرب من الشوق
تسقط الأحلام متهدمة
مثل قاذفة قنابل
من السماوات
ويحتفل الطيارون
بمحركاتها
بينما يتذلون معلقين
بحبال مظلاتهم

في غربة الشوق
يطير الرجال
مثل طيور
تحت الأجزاء الدوارة
لطواحين الماء
وتحتفل
الكآبات الليلية
بصخب
وكأنه ما زال يامكانها
أن تتلعثم

سوق

يشطب
الضياع
من بطن القدم

شوق
يبحث
في كتاب الحياة
عن آثار
 بكلتا يديه
شوق
يثير
البحث
عن كلمات
ليست عوجاء

شوق
يرق
رموز الجسد
بيدي ملائكة

شوق
ينظر
إلى النهر
الذي يجري
باتجاه ذنبه

في غربة الشوق
تسقط الأحلام متهدمة
مثل قاذفة قنابل
من السماوات
ويحتفل الطيارون
بمحركاتها
بينما يتذلون معلقين
بحبال مظلاتهم.

الأسماء والرموز والمراجع

1. وحيد نادر شاعرٌ ومتّرجم من أصل سوري يعيش في ألمانيا. حاصل على جائزة الشعر للجامعات السورية عام 1978. عضو اتحاد الكتاب الألمان ونائب رئيس الاتحاد في مقاطعة ساكسونيا أنهالت. يكتب باللغتين العربية والألمانية. له ديواناً شعر بالعربية، الأول بعنوان «كيف سأتفق هذا الجوع» الصادر عام 1984 بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب في دمشق والثاني بعنوان «الحمد للرب» لم يولد وخلف لي جببي» الصادر عن دار التوحيد في حمص عام 2000 ميلادية. كما صدر للشاعر باكورة أعماله باللغة الألمانية بتمويل من وزارة الثقافة الألمانية عن دار نشر هانز شيلر في برلين عام 2010 بعنوان «أرعى النجوم على ليل سكران». ترجم الدكتور نادر العديد من الروايات والدواوين الشعرية من الألمانية للعربية منها: «أرجوحة النفس» و «الملك ينحني ويقتل» للكاتبة العالمية هيرتا مولлер، و «بحر بنطس» لداتيلا دانتس و «مساجلات» لإيريش فرييد. كما أنَّ للشاعر العديد من القصائد والترجمات والمقالات المنشورة في الصحف والدوريات العربية والألمانية.
2. نشرت الحلقة الأولى من هذه السلسلة «هسيس الورق الأصفر، من الشعر الألماني المعاصر» في مجلة الآداب العالمية، العدد 128، دمشق خريف 2006.
3. ماغديبورغ Magdeburg: عاصمة مقاطعة ساكسونيا أنهالت الألمانية، عدد سكانها حوالي 230 ألف نسمة.
4. نشرت الحلقة الثانية من هذه السلسلة «تفاحة وصولجان»، في مجلة نزوى العمانية رقم 60 للعام 2009.
5. باد بيركا Bad Berka: مدينة في مقاطعة تورنغن الألمانية تقع جنوب مدينة فايمار العاصمة الثقافية، مشهورة ببنائها المعدنية التي تستخدم كمصحات.
6. فايمار Weimar: عاصمة أوروبا الثقافية، تقع في الوسط الشرقي من إقليم تورنغن الألماني. وهي مدينة علمي الأدب الكلاسيكي الألماني غوته وشيللر. يسكنها حوالي أربعة وستون ألف نسمة.
7. تورنغن Thüringen: إحدى ولايات ألمانيا السنت عشرة. جغرافياً تقع في وسط ألمانيا، عاصمتها وأكبر مدنها إيرفورت Erfurt

8. فاضل حسني داكلاركا Fazıl Hüsnü Daglarca: شاعر تركي ولد عام 1914 في اسطنبول ومات فيها عام 2008. كان غزيراً في إنتاجه الأدبي، إذ يملك حوالي ستين مجموعة شعرية.
9. كريستوف مارتين فيلاند Christoph-Martin-Wieland: شاعر ومترجم ألماني من القرن الثامن عشر، توفي عام 1813 في فايمار. يعد من أهم كتاب عصر التنوير في ألمانيا، وهو رابع الكلاسيكيين الألمان إلى جانب هيردر وشيللر وغوتة.
10. ساكسونيا Sachsen: كانت تابعة لألمانيا الشرقية قبل الوحدة، لها حدود مع بولونيا وجمهورية التشيك، يمر بها نهر الإلبه.
11. جامعة هومبولدت في برلين Humboldt-Universität Berlin: من كبار جامعات برلين وأقدمها، تأسست عام 1810 م. سميت باسم التربوي وعالم الطبيعيات البروسي فيلهلم فون هومبولدت.
12. الاتحاد الدولي للكتاب P.E.N: اتحاد الكتاب العالمي، وقد تأسس عام 1921 في لندن على يد الكاتبة البريطانية كاثرين آمي دوسون سكوت Catherin Amy Dawson Scott
13. دار نشر فيلهيلمز هورست الماركيسية Märkischer Verlag Wilhelm horst: دار نشر في فيلهيلمز هورست (مدينة صغيرة تقع جنوب بوتسدام) في مقاطعة براندنبورغ الألمانية.
14. أونان Onan: من شخصيات العهد القديم، وردت قصته في سفر التكوين. فقد كان عليه بأمر من يهودا الزواج من تamar أرملة أخيه من أجل استمرار ذرية ذلك الأخ، لكنه رفض وأهدر حيواناته المنوية، ومن هنا جاءت تسمية الاستمناء أو العادة السرية وتحريمها.
15. هاينريش هاين Heinrich-Heine: من أهم الكتاب والصحفيين الألمان في القرن التاسع عشر، ولد عام 1797 في مدينة دوزل دورف وتوفي عام 1856 في باريس.
16. هاينريش مان Heinrich-Mann: الأخ الأكبر للكاتب الألماني العالمي توماس مان، وهو كاتب أيضاً، ولد في مدينة لويس الألمانية عام 1871 وتوفي عام 1950 في كاليفورنيا الأمريكية.
17. فالتر باور Walter-Bauer: كاتب ألماني ولد في مدينة ميرزه بورغ عام 1904 وتوفي عام 1976 في تورonto الكندية.
18. ريزا على نهر الإلبه Riesa/Elbe: مدينة في إقليم ساكسونيا تقع على نهر الإلبه، مشهورة بصناعة الفولاذ، يسكنها حوالي أربعة وثلاثون ألف نسمة.

19. زول في مقاطعة تورنغن Suhl/Thüringen: مدينة في الجنوب الغربي لإقليم تورنغن.
يسكنها حوالي أربعة وثلاثون ألف نسمة.
20. تشرين الثاني (نوفمبر) 1989: إشارة إلى الوحدة الألمانية في العصر الحديث عام 1990.
21. فالتر فيرنر (21 Walter Werner): شاعر ألماني عاش بين عامي 1922 و 1995.
22. آيلنبورغ Eilenburg: مدينة صغيرة واقعة في شمال غرب مقاطعة ساكسونيا بين مدينتي هاله ولايبزغ، عدد سكانها حوالي 17 ألف نسمة.
23. هاله على نهر زاله Halle an der Saale: ثاني كبرى مدن مقاطعة ساكسونيا أنهالت الألمانية، تعدّ العاصمة الثقافية لمقاطعة، جامعتها من كبرى جامعات ألمانيا وأقدمها. تقع على نهر زاله.
24. فرنزغروده Wernigerode: مدينة تاريخية في جبال الهاوز الجميلة على أقدام جبل بروكين العالي. تابعة لمقاطعة ساكسونيا أنهالت وتسمى بالمدينة الملونة.
25. موطن الأعين Ort der Augen: مجلة أدبية فصلية تصدر بدعم من مقاطعة ساكسونيا أنهالت عن دار نشر دكتور تسيهن Dr. Ziethen Verlag.
26. غيورغ كايزر Georg Kaiser: كاتب دراما ألماني عاش في ماجديبورغ حتى منتصف القرن العشرين. تمنح جائزة أدبية باسمه للأدباء الشباب المتميزين.
27. يواخيم رينغلناتس Joachim Ringelnatz: كاتب ألماني عاش في برلين بين 1883 - 1934. وهو ممثل كوميدي ورسام أيضاً.
28. المينوتور أو الثور الكريتي Minotaurus: هو مخلوق نصفه رجل ونصفه الآخر ثور حسب الأساطورة الإغريقية التي تقول أنه ابن الثور الكريتي الأبيض مثل الثلج وبasisفاي زوجة مينوس.
29. إيرفورت Erfurt: مدينة ألمانية يعود تأسيسها للقرن الثامن الميلادي ويمر بها نهر غيرا. هي أكبر مدن مقاطعة تورنغن وعاصمتها.
30. تسيرن Zepernick: مدينة صغيرة في مقاطعة ساكسونيا أنهالت تابعة لمنطقة موكيزن. ■

د - المسرح

عماد خلف و محمد حسن

بهرام صادقی

مسرحيّة في مشهدین



مسرحية في مشهددين

بهرام صادقي

ت: عماد خلف (*)

و محمد حسن حسن زاده نيراني (*)

لو كان أحدها كاتب مسرحية، وأراد أن يكتب مسرحية في مشهددين، فماذا سيفعل؟ طبعاً، من حيث الظاهر، الجواب سهل وبسيط للغاية: ففي البداية يفكر بالموضوع (على سبيل المثال: خيانة زوجة لزوجها في مدينة ليست كبيرة ولا صغيرة، ثم القتل، فالاستجواب، فالمحاكمة، فكلام المحكوم عليه على اعتاب المشنقة)، ثم سيخصص نصفه الأول للمشهد الأول، والنصف الآخر للمشهد الثاني، ويغير شخصيات العمل، ويضع الكلام في أفواههم، وهكذا ينتهي العمل.

ولكن علينا أن نقبل أيضاً أنه لو كانت كتابة مسرحية ما بهذه السهولة، فإن الجواب عن السؤال الذي يقول: لو كان أحدها ... فماذا سيفعل؟ صعبٌ صعوبة إخراج كراسى وأثاث المسرح المعروف في مدینتنا من بابه الضيق. اوه ... طبعاً أعرف أنكم تنتظرونني، ولكن لو تريشتم قليلاً لتوضح الأمر أكثر. البارحة أفرغوا مسرح مدینتنا المعروف بقرار المحكمة، الإفراغ بالمعنى الحقيقي للكلمة: من كل شيء ومن كل أحد. وقد جاء القرار على هذا الشكل، وهو أن مدير المسرح لم يدفع ما ترتب عليه من إيجار منذ سنين طويلة، و يؤجل كل سنة إلى السنة التالية، وبعد

(*) طالب ماجستير في الأدب الفارسي في جامعة طهران، من سوريا.

(**) أستاذ الأدب الفارسي في جامعة العلامة الطباطبائي في طهران.

مواعيد عرقوب. المؤجر أيضاً صبر عليه سنة واثنتين، ولم يقدم على أي عمل، لكنه في النهاية رأى أن ديونه تراكم يوماً فيوماً ... فالمسكين لم يفعل سوى ما يفعله الآخرون عادةً: الشكوى، فتنفيذ الشكوى، وفي النتيجة ...

ولكن في النتيجة، ما علاقة هذه الأشياء بكتاب مسرحية في مشهددين؟ بمسرحية في مشهددين نسيت عنوانها؟ أو لأقلٍ بشكل أفضل: لم يكن لها عنوان من البداية، وحتى لو كان لها فقد محيّي بطريقة أو بأخرى، وأزيل.

على أية حال، ففي المسرحية تسع شخصيات، خذوا ذلك في الحسبان: توفان: ممثل مسرحي. له من العمر خمس وثلاثون سنة. ليس مرتبًا كثيراً ولا رثًّا الهيئة كثيراً.

حوري: زوجته. شاعرة. لها جمال نسائي مشتَّبْهُنَّ السنون. (تلك النساء لسن جميلات عادةً). تحت عينيها أزرق وضفائرها منكوشة.

كمال: رجل كان في يوم من الأيام في صفٍّ توفان في المدرسة، والآن صديقه. يحب أن يجتمع أصدقاؤه في بيته، ويقطفوا وردة من حديقة كل موضوع. ويحب الفلسفة.

سنجر: طالب شاب يدرس في كلية الهندسة، لكنه يميل إلى الموسيقا والرسم. أنيق ومرتب.

إشتياق: من أصدقاء كمال، وقد تعرَّف إلى توفان مؤخرًا. ليس له عمل محدد، ويعمل في كل صباح عملاً مختلفاً. يحب المطالعة، ويلبس النظارات.

پهروز: عمره ستة عشر عاماً. طالب حقوق، في السنة الثانية، وممثل مسرحي. سودابه: رسامة، يرشح حماس الشباب من رأسها حتى أخمص قدميها، تبدو وكأنها تودُّ دوماً أن تهجم عليك. لا تهداً أبداً. عيناهما، على ما فيها من جمال، فتَّنان.

السيد پهينراد: عمرهأربعون سنة. مدير المسرح. سمين إلى حدّ ما، وشعره أسود يخالطه البياض. يعقد البابيون دائمًا، ويحاول أن يبدو وقوراً ثابتًا. شخص مجهول: كاتب.

وما عدا هؤلاء هناك عدد من العابرين، والحمَالين، والشرطة، والحوذى، ومجموعة من الكمبars من شخصيات المسرحية أيضًا.

ترفع الستار:

غرفة يستقبل فيها كمال أصدقاءه. غرفة ككل الغرف؛ بنوافذ وبياب أو بابين. لم تُزيَّن جدرانها بأي شيء، جدران عارية تتسلل من السقف من الأعلى، ومن الأسفل تختفي تحت سجادة واحدة كبيرة وجميلة. وعلى رفوف الجدران، تراكم كل شيء يمكن أن تخيله، بشكل فوضوي غير مرتب؛ كتب، جرائد، أوراق، قناني المشروب الخالية، غبار، مناديل متسخة، علب مكسورة، (شمعٌ نصف محترقة ذاتية؟)، خبز يابس، وغير ذلك. وما يجلس عليه الضيوف عبارة عن بعض الكراسي المريحة القديمة، وبعض الكراسي البولندية نصف المكسورة، وأريكة طويلة قديمة ونصف مكسورة أيضاً. والشيء الذي يلفت النظر في هذا المكان هو طاولة الكتابة الجديدة التي وضعوها في وسط الغرفة حتى يستفيدوا منها كأريكة، وطبعاً الأشياء التي عليها ليست كتاباً ولا أقلاماً، بل حلويات وقليل من المكسرات.

في الغرفة كمال وسودابه واشتياق.

اشتياق: برأيي قبل كل شيء يجب أن نأكل من هذه الحلوي، قبل أي وجهة نظر، لأنه ...

سودابه (تقبض يديها): آه ... أنت دائمًا تستهزئ بي.

اشتياق: (بحيرة ممزوجة بالتأثير): أنا؟

كمال (يلتفت إلى سودابه): الأكل بالنسبة له مسألة طبيعية، فهو يهضم أرقى الأفكار مع اللذ المأكولات في مكان واحد ... أقصد ألا تنزعجي.

اشتياق (يتناول قطعة حلوي): ومع هذا تبقى هناك مسألة مهمة وهي: هل يمكن أن يكون الأكل أمراً متكتلاً لأحد ما؟

(سودابه ترتاح في كرسيها المريح، وتقضم شفتيها).

كمال: طبعاً ... وأمثل لذلك ببنفسي؛ فلو كان للأكل عندي من معنى، لما بقيت قطعة واحدة من هذه الحلويات. حتى الحب، فلو كان الحب بالنسبة لي أمراً طبيعياً ...

سودابه (تندفع إلى الأمام): دائماً هذا حديثكم ... دائماً، لأنكم لا تريدون أن تفهموا ماذا أقول أو ربما لتسخروا على عدم فهمكم.

كمال: ولكنني أفهم ماذا تقولين.

اشتياق: لا أفهم البتة. ولو سمحتم فسأكرر المسألة للمرة العاشرة. (يلتفت إلى سودابه) أنت تقولين إنك تحبين توفان.

سودابه: ليت الأمر كان هكذا ... أنا أكرهه.

اشتياق: أنت تكرهين توفان؟

سودابه (تنهض وتذهب إلى خلف النافذة): كيف أشرح ذلك؟ (ترجع وترفع صوتها) هذا ما يجعلني أبقي وحيدة ... آخر! (تجلس) صدقة ممزوجة بالكراهية ... لم أحب في الدنيا رجلاً كما أحببته ... ولا أكره أحداً كما أكرهه. كمال: أحاديث لا نتيجة لها ... نهايتها معروفة ومعلومة.

اشتياق: بهذا الشكل، كل من كان مكانه لاتعظ بذلك. ومع ذلك (ينهض ويجلس ثانية) فإن سودابه رسمت صورة لوفان.

سودابه: كل حياتك مرت بهذا الحكي. ليس لك إلا أن تجلس ساعات وساعات وتتحدث مثلاً عن نملة تصعد الحائط، ولا تعرف شيئاً سوى ذلك ... ليس لك أي إحساس آخر.

اشتياق: ولكن النملة قد لا تصعد الحائط دائماً، فقد تنزل أحياناً.

كمال (بحماس): لكنها ليست النملة التي تصعد أو تنزل، إنها الحياة التي تجرها خلفها.

اشتياق: والجميل في الموضوع أن النملة توصل نفسها في النهاية إلى بيتهما، ولو كان الأمير تيمور يراقبها.

كمال (مفكراً): لا ... لا ... ليس الأمر هكذا دائماً، فما أكثر ما تُضيّع طريقها. (سودابه تحرك رأسها مغتاظة مستهزئة).

اشتياق: هذا أمر طبيعي. فما أكثر ما حدث وأضعننا طريقنا نحن أيضاً.

كمال (منترياً طرباً): عجيب ... التشابه بين النملة والإنسان عجيب جداً!

اشتياق (يتناول قطعة أخرى من الحلوي): الخطأ الذي ترتكبه عجيب، فأنا أظن أن ليس هناك أي تشابه بين الإنسان والنملة.

سودابه: يا إلهي، بداننا ثانية.

من خلف الباب يسمع وقع أقدام، وأحدهم يطرق الباب باصبعه، كمال يهم بالنهوض: «فضل!» يدخل توفان وحوري وسنجر وبهروز. ينهض اشتياق وسودابه. يجامل كل منهم الآخر ويتصافحون، ثم يجلسون أخيراً.

سنجر (يمسّد شعره أولاً، ثم يرتّب عقدة ربطة عنقه): اليوم ذهبت إلى المعرض التشكيلي. (ينظر إلى ساعته).

كمال: كم من الوقت مرّ على الظهيرة؟

سنجر: ساعتان ... (يلتفت إلى سودابه) استفقدتك، وددتُ كثيراً أن أكون معك. بالمناسبة، لا أعرف لماذا لم تشاركي؟ (لا ينتظر جواب سودابه) ولكن بالإجمال، لم يعجبني. فنانونا أنواع وأشكال؛ بعضهم ما يزالون يحزنون حذو القدماء، وبعضهم الآخر لا يلتفتون إلى الفن القومي أصلاً. والقسم الآخر أيضاً يرسم. ما رأيك مدام حوري؟

حوري:رأيي أنا؟

سنجر (لا يعطيها فرصة): وقسم آخر من رسامينا أيضاً، وهم الذين سلكوا طرقاً أخرى، مع الأسف يرفضون الحياة، وأثارهم أشبه ما تكون بسهول جرداء بائرة. (يلتفت إلى كمال): هل تتذكر أنها تحدثنا في هذا الموضوع مرة؟

كمال: نعم، نعم.

اشتياق: أيها السادة، أيتها السيدات، تفضلوا، كلوا من هذه الحلوي. مع الأسف أن الحديث عن السهول الجرداء وإلا ... (يفكر قليلاً) وإلا لا شيء. (يتناول قطعة من الحلوي)

(بهروز ينظر إلى حوري). وسنجر يمد يده إلى علبة الحلوي).

توفان: آنسة سودابه، وأخيراً تستطيعين الليلة أن تري مسرحيتنا الجديدة. استغرق التدريب أسابيع. كان عملاً شاقاً متعباً. ومن جهة أخرى كم تعينا حتى أقنعنا المدير ... الذي لم يكن مستعداً أن يعرض على الناس أثراً جدياً ولو بعد مرور سنوات. لكن على أية حال ... هذا كان أملاً من آمالى، وقد طبع وتحقق.

(حوري حزينة. تنظر إلى الجميع بعينيها السوداويتين، وتدخن على مهل).

سودابه (بهدوء): فرصة سعيدة.

توفان: آه!

سنجر: ولكنني زعلان، أولاً من الآنسة سودابه، ثم منك خاصة. (ينظر إلى توفان) كم مرة وعدتني أن تقدم جزءاً من هذه المسرحية للأصدقاء، أنا خاصة كنت مشتاكاً إلى ذلك.

كمال: اشتياق ...

اشتياق: (يشعل سيجارته، وينظر من تحت نظاراته إلى كمال مستغرباً) تتحدث معِي؟

كمال (ضاحكاً): لا، لا، كنت أريد أن أقول ما هذا الاشتياق الذي يدفع المرء ليتعلق بعمل ناقص لم يتم بعد؟

حوري (بشكل متقطع): كل من كانت له حاجة كان له هذا الاشتياق. ومع أنني أقرب الناس إلى توفان، لا أعرف ما هو موضوع هذه المسرحية بعد، ولكنني سمعت منه أن كل واحد (تراث قليلاً) أقصد بـ (كل واحد) الأشخاص الذين في هذه الغرفة، يستطيع كل واحد أن يسمع جواب حل مشكلة حياته في نهاية هذه المسرحية.

بهروز: من بين الجميع أنا من هو أسوأ حظاً.
(الجميع ينظر إليه، وكأنهم يرونـه الآن فقط.)

بهروز: أما أنا فقد سمعت جوابـي، طبعاً أنتم تعرفـون ... أني أنا أيضاً أمثل في هذه المسرحية. توفان أعطاني دوراً مهماً، وأنا سمعـت جوابـي عشرات المرات، لا مرة واحدة.

اشتياق: يبعث على اليأس؟
بهروز: يبعث على التعاسة.

سودابه (مضطربة وغاضبة): أنا أيضاً وعدـني توفـان أن يخبرـني بموضوع المسرحـية قبل ليلة عرضـها، عليهـ أن يفعلـ هذا.

سنجر: لكنـ بالمنـاسبة ... أمسـ كنتـ أقرأـ قصـيدةـ جديدةـ لـ «مهـتابـ»؛ قصـيدةـ معاصرـةـ جداًـ، ولـمـ أـرـ مـثـلاًـ لهاـ. لاـ أـعـرـفـ (ينـظرـ إلىـ حـوريـ) هلـ قـرأـتهاـ؟
حـوريـ: ماـ اسمـهاـ؟

سنجر: اسمـهاـ؟ آـاهـ، ياـ لـضعفـ ذـاـكـرـتـيـ. ياـ إـلهـيـ! (يـغـوصـ فـيـ التـفـكـيرـ) «الـشـقـائقـ الـبـرـيةـ». كـأنـهاـ ... الشـقـائقـ الـبـرـيةـ أوـ الشـقـائقـ الصـحرـاوـيةـ.

اشتياقـ: الـاسمـ الثـانـيـ. لقدـ قـرأـتهاـ، وربـماـ يـكونـ اسمـهاـ: السـهـولـ الـجـرـداءـ.

حـوريـ: لاـ ... لمـ أـقـرأـهاـ بـعـدـ.

سنجرـ: آـاهـ! كـمـ كـانـ جـمـيلـةـ! كـانـ لـهـ وزـنـ عـجـيبـ غـرـيبـ. يـنـضـحـ مـنـهـ دـفـءـ لـاـ مـشـيلـ لـهـ. شـعـرـتـ وـأـنـاـ أـقـرـؤـهـاـ أـنـ نـسـيـمـاـ لـطـيفـاـ ... هـكـذاـ: (يـحـركـ يـدـهـ فـيـ الفـرـاغـ، وـكـأنـهـ يـدـاعـبـ قـطـةـ) ثـمـةـ رـيـحـ دـافـئـ تـُشـعـثـ شـعـريـ.

كمال: ولكن ليس لشِعر مهتاب هذه الصفات أبداً. أنت مخطئ، أشعارها باردة
قطع الثلج.

اشتياق: الثلج البارد والريح الحارة ... بالضبط يشبه قولنا ...
حوري: الموسيقا تدفع المرء أكثر من الشعر، هذا هو رأيي، فأنا، على الرغم من
أنني شاعرة، أقول هذا الكلام.

اشتياق: جميل! الشعراء، مع أنهم شعراء، بدل أن ينشدوا الشعر، يقولون هذا
الكلام.

توفان: والأسفاء! كل شيء جميل يدفع المرء، حتى المسرح ... أما المسرح الجيد،
فعليه السلام. لكنني متفائل جداً بمسرح حيتي الجديدة.

بهروز: لا يدفعني شيء سوى النبيذ. وقد أدركت أنني يجب أن أتأقلم مع عذابي.
(يشعر أنه شخص زائد، لكنه لا يستطيع أن يظهر ذلك.)

سنجر: الحق معكِ مدام حوري؛ فالموسيقا، ولا سيما الموسيقا القوية ... حين
أكون حزيناً، أي عندما أكون في غاية الحزن، وتسودُ الدنيا أمام ناظري، أسمع قطعة
موسيقى كلاسيكية، فتعود إلى الروح. وكذلك حين أكون في غاية السعادة أيضاً،
وبالمناسبة غالباً ما أكون مسروراً هكذا من غير سبب، أسمع قطعة من الموسيقا
المعاصرة، فيعتدل مزاجي.

(الدخان يتماوج في سماء الغرفة.)

اشتياق: بالضبط كذلك القصة الشهيرة؛ حين تكون سعيداً فاذهب إلى المقبرة،
وحين تكون مهموماً فاذهب إلى المقبرة أيضاً. لكن حين تكون معتدل المزاج؟ ...
من غير شك عليك أن تتسلّك في الشوارع ... لا فرق.

سنجر: والآن لا أعرف ما هو رأي الآنسة سودابه؟ فلربما ترى دفء الحياة في
الرسم. لا شك أن مسرحية جيدة تجذبنا كما يجذبنا فيلم جيد، أو بناء رائع، أو
تمثال جميل. وكذلك فنُ العمارة ليس أقلَّ منسائر الفنون الأخرى ... والنحت على
الحجر أيضاً (يعدُّ بأصابعه ليرى هل أصبحت سبعة فنون أو لا) ... لقد قرأتُ في
مجلة إفرنجية أنهم صنعوا مؤخراً تمثالاً باسم «الكسيل»، وهو رمز التّيبة. لقد صنع
هذا التمثال بفنية كبيرة حتى إنك تستطيع أن تلمس الكسل بيديك. فالالأصل ...

سودابه: لا شيء يدفعني سوى الحب.

سنجر: آه من الحب! لي وجهة نظر خاصة عن النساء والفتيات ...

كمال: الآن الدور دوري. المسألة هي أن كل واحد ذكر جانباً من الحقيقة. أما أنا فما يدفني هو أن أكون نفسي دائماً، أن أعيش حياة بنيتها بمنفسي. (يترى ث قليلاً) أن أكون نفسي دائماً.

(كل الرؤوس تلتفت إلى اشتياق، ربما ينتظرون ليقول هو الآخر رأيه في الموضوع.)

اشتياق (يتناول آخر قطعة حلوي): لا شيء يدفني سوى الموقد^(١).
سودابه تهز رأسها.

بهروز (ينفجر ضاحكاً): سنجر ... مرة أخرى وسط الحديث الجدي! أعطوني واحدة من سجائرك المعروفة. علينا أن نعرض جزءاً من مسرحية ليتلنا هذه، حتى يدرك كل واحد أن اليأس وحده هو ما يدفع الإنسان؛ اليأس في الحب.
سنجر: تفضل، هذه واحدة من السجائر المعروفة ... لكنهم مؤخراً أحضروا سيجاراً جديداً ... آخ، يا له من تبغ!

سودابه: أنا أريد أن أبكي.

حوري: أنا أنهيت ما عليَّ من بكاء.

سودابه: أنا أحب رجلاً متزوجاً.

حوري: وهل تعرف زوجته بذلك؟

سودابه: لا ... لا ... لا أحد في الدنيا يعلم أنني أحب ذلك الرجل ... سوى أربعة أشخاص؛ (تترى ث قليلاً) أنا وهو و ... (تجيل النظر في جميع الاتجاهات) كمال واحتياق. إنني أحب ذلك الرجل، ونظرة واحدة منه تكفيني. لكنه يحب زوجته، مجنون بها، و ... هنا يكمن عذابي ومعاناتي.

توفان: يبدو أن علينا أن نذهب.

حوري: آه، هو يحب زوجته؟ (تنفجر ضاحكة) وهل يمكن أن يحب رجل ما زوجته؟

سودابه (عيناها دامعة وحيرانة): ذلك الرجل نفسه قال لي، قال لي إنه لا يستطيع ألا يفكر بزوجته.

^(١): والجملة في الأصل: (لا شيء يدفنن سوى الكرسي). والكرسي هو لوحة خشب يضعونها على الموقد في الشتاء، وينامون عليها أو حواليها.

توفان: بهروز! علينا أن نخرج لنرى ما الأمر.

بهروز: ولكن، في المقابل، هل هناك أيضاً امرأة تحب زوجها؟

حوري (حزينة): تلك المرأة جالسة هنا.

بهروز: كنت أعرف ذلك.

توفان (نافذ الصبر، مضطرباً): صدّعْتم رأسي. (يرفع صوته) أنا لا أحب أحداً.

حوري: كنت أعرف ذلك.

سودابه: كنت أعرف ذلك.

حوري (حادة). تلتفت إلى سودابه: كنت تعرفين؟! وما علاقتك أنت؟

سودابه (ثائرة): كنت قد خمنت هذا.

سنجر: إنه جزء من المسرحية ... لو عُرض لكان رائعًا. أنا شاهدت مسرحيات كثيرة. وأرى أن على المسرحية أن تتفحص نفسية الإنسان وتحللها وتفسرها دائمًا.

كمال: الإنسان ونفسيته! ... أما أنا فلن أتزوج.

اشتياق: كيف؟ أين المسرحية من المرأة؟

كمال: أنا لن أتزوج، ولن أحب. يجب أن أموت وحيداً ومنفرداً.

توفان: لكنني تزوجت و ...

بهروز (ينهض، وكأنه يريد أن يمثل على خشبة المسرح؛ يرفع صدره ويمدد يديه، وبصوت عال ومتقطع يقول): حانت لحظة العاصفة! أكمل كلامك! و ... أحببت.

توفان: غريب! لقد أصبحت مثل مسرحيتنا بالذات، من غير أن نريد ذلك.

كمال: من هو كاتب المسرحية؟

توفان: شخص مجهول.

اشتياق: وطبعاً دوره أهم من أدوارنا جميعاً.

توفان: صحيح. وهو من سيعطي أجوبة الجميع.

حوري (باكية): سأموت، سأموت كمداً وحزناً.

بهروز (يركع أمام حوري، ويقول بتلك النبرة ذاتها): آه! إني أحبك يا أ ملي!

سنجر: كاتب مجهول ... أكان هنا أيضاً جزءاً من المسرحية؟

توفان: نعم، والآن سنعرض ما تبقى منها.

اشتياق: نحن متظرون. أنا دائماً في حالة انتظار.

كمال: لنجلس في الخلف يا شباب.

(سنجر وسودابه واشتياق وحوري يسحبون كراسيهم إلى الخلف.)
توفان (يمثل بعozمة ممثل ماهر محترف. يمد يده اليمنى باتجاه حوري): كنتُ أحبك في زمان من الأزمان، يا مشروع أملبي البعيد! آه! (يضغط على رأسه بكلتا يديه) والآن قلبي خال وخاو.
(تنهر دموع حوري صامتة.)

بهروز (متقدم إلى الأمام أكثر وملتفت إلى توفان. يؤدي دوره بحرارة): والآن وقد عرفت أنني أحب زوجتك ... آه، الآن وقد عرفت أنني خنت الصداقة، ماذا ستفعل؟
توفان: لا أستطيع أن أفعل أي شيء. لقد كذبت عليها. لقد كسرت لها قلبها.
بهروز: لا تحبها؟

توفان: كانت في يوم من الأيام شريكة لأحلامي، وكانت أحب دفء احتضانها.
لكن وأسفًا ... رأيت فتاة ... رأيت فتاة كانت كالنبيذ والحمام.
بهروز: وحبيبي تصدق كذبك. تظن أنك ما تزال تحبها ... وهي لا تعرف أن القلوب الفتية ينابيع الحب اللاهب.
(سودابه مضطربة قلقة.)

توفان: فتاة كالنبيذ والحمام ... لكنني كذبت عليها، وقلت لها إن قلبي عند امرأة أخرى. ماذا كنت أستطيع أن أفعل؟ كيف لي أن أخرج من هذا الفخ؟ آه ... لا
أعرف، لا أعرف ما سيفعله قلبها لي؟

سودابه: توفان! (لا تكاد تنطق الكلمة حتى تسكت)
(يجلس توفان وبهروز.)

سنجر: انتهت؟

توفان: يكفي ... آه، حوري! أقدم لك اعتذاري، لقد كانت مسرحية ... (تائه) آنسة
سودابه، لقد كانت مسرحية.

بهروز (غارق في التفكير ويائس): أجل ... لقد كانت مسرحية.
اشتياق: مسرحية من الواقع. وإلى حد ما تشبه مسرحية عظيل التي أذيعت في
الراديو. لكنني لم أر مسرحية عظيل في التلفزيون، فلا أعرف ...
توفان: أقدم اعتذاري لكم، ما كان علينا أن نفعل ما فعلناه. لقد امتلا الجو
بالظنوں السيئة. لم أكن أعرف البتة ... يبدو أن موضوع المسرحية هو: (الرجل ما زوجة جميلة، جميلة وحساسة.)

سنجر: إنها كمسرحيّة صينية بالذات ...
كمال: غالباً ما تشبه المسرحيّات بعضها بعضاً، لأنّ البشر يشبهون بعضهم بعضاً.
اشتياق: ولا سيما مسرحيّات اليابانيّين والصينيّين، في بينها شبهٌ تام. سنجر، أليس كذلك؟ أم أنك تريدين أن تحدثنا عن ماداغاسكار؟

سنجر: ليس لي اطلاع كافٍ في هذا الباب، لكنني أستطيع أن ...
توفان: كفى. لم يعد ذلك الرجل يحب زوجته. فال موضوع ليس موضوع «الم اذا».
المهم هو أنه لم يعد يحب زوجته. فهو ولها بفتاة أخرى؛ فتاة عمرها أقل من
نصف عمره، ويعشقها بجنون، لماذا؟ ليس مهماً أن نعرف لماذا ... ولكن تلك
الزوجة لا تعرف أي شيء عن الموضوع. حتى إنها لا تعرف، لا تعرف أن زوجها
يحب واحدة أخرى و قد انقضى من المسرحية نصفها ... وهنا تكمن مشكلة زوجها،
فيه لا يعرف ماذا يفعل، حتى ...

كمال: هذه القصة تبعث على الاشتياق.

اشتياق: أنا؟ أهـا!!! نعم نعم، أريد أن أتناول بعضاً من هذا البزر وأفصفصه، لكن صوته سيزعجكم.

كمال: لا لا، يبعث على الاشتياق لكل الناس الذين يشقون بالحب والحياة.

سودابه: (ال توفان) : والبقاء ؟

توفان (بصوت خفيض): ذلك الرجل يعرف جيداً أن لا ذنب لزوجته.

كمال: الجميع لا ذنب لهم.

اشتياق: الذنب ذنب الكاتب. (يحرّم وجهه ويرتبك)

توفان: ربما يكون الأمر هكذا، لكنني كممثل أستطيع، إن أردت ذلك، أن أمثل كما أحب.

بهروز: ربما ... ربما استطاع هؤلاء الممثلون الكبار الذين هم أكبر من المسرحية نفسها، وليسوا صغاراً في السن أيضاً، أن يفعلوا ذلك، لكن أنا؟ آخ! فحتى لو أردت فعلن أستطيع.

توفان: كل واحد منا يستطيع أن يكون كبيراً، أنت لا تنصف في ذلك.

اشتياق: ولكنه لم يعد يستطيع أن يبقى صغيراً، حتى لو أراد ذلك.

بهروز: ليس صحيحاً بأي شكل من الأشكال ... فكيف لي أن أستطيع ... مثلاً ...
مثلاً أن أرغم المرأة التي في المسرحية لتجبني؟ لم يعد الأمر بيدي، فالمسألة مرتبطة
بها، بالدور الذي أعطوه إليها. (ينظر إلى اشتياق نظرة حادة).
توفان: لكن نهاية المسرحية ستحدد مهام جميع الشخصيات.
كمال: واضح. ودائماً كان الأمر كذلك.

اشتياق: على العكس من ذلك ... فما أكثر ما تكون المسرحية من جملة
المسرحيات المعاصرة التي لا معنى لا ل نهايتها ولا لمقدمتها.
توفان: ليس الأمر كذلك، فهذه المسرحية قديمة، قديمة قِدَمَ هذه الكراسي.
سنجر: الليلة إذا؟ (حزين، لأنهم أخذوا منه دفة الكلام).

(الجميع ينهض. يodus توفان وحوري وبهروز الآخرين ويخرجون معاً. حوري
غارقة في التفكير. وتتبعهم سودابه في الخروج).
سنجر (في زاوية خشبة المسرح): لا أفهم أي شيء من هذا الكلام. آخ، لا يهتم
أحد بي ... أنا أكثر تعاسة من الجميع. (يخرج)
اشتياق (يمد يده إلى صحن المكسرات): طيب! حتى يحين موعد عرض
المسرحية أمامنا بعض من الوقت ... طبعاً سنذهب أبكر من الوقت.
كمال (مفكراً): لا أفهم من الذي يدير الدنيا.

اشتياق: نستطيع الآن أن ننتهز الفرصة ونتحدث عن النملة والإنسان.
كمال: يأتي صوت غناء من الخارج، هل تسمع؟ دعني أفتح الأبواب لسماع جيداً.
اشتياق: النملة والإنسان والغناء! ... لا أفهم.
تنسدل الستارة.

ما يزال صوت غناء غامض ممتزج بالعزف يتراهى إلى السمع. وكأن كمال لا
يفكر بإغلاق الأبواب. ولكن لماذا ... دعنا نسمع جيداً ... ها! لم يعد يسمع الصوت.
إذاً لقد أغلق الأبواب. لتنظر بدقة: آه إنه المشهد الثاني.

ترفع الستارة:

رصيف عريض وسط محلّي قماش، انشغل بمساومة بمفاصلة البائعين. ويرى
مسرح (مرجانه)؛ المسرح المعروف في المدينة. باب المسرح مفتوح، لكن ثمة تردد

غريب. الحمّالون يُخرجون من المسرح الكراسي، والأرائك، ولوحات الديكور، والألبسة، وأشياء أخرى، ويأخذونها إلى الشارع جانباً، حيث توقفت شاحنة وعربة قديمة، يضعون فيها الأثاث. ما زال العابرون واقفين، يطلون برؤوسهم، يجتمعون ويتهامسون. ويحاول ثلاثة من الشرطة أن يفرقوا جمع الناس. وضابط من ضباط الأمن العام يراقب ما يجري، وبين الفينة والفينية يذرع خشبة المسرح جيئةً وذهاباً، ويصدر أوامره إلى الشرطة هاماً. يصعد أحدهم السلم وينزع لوحة المسرح. الفضاء مغبرٌ، لكن مع هذا تُمكِّن قراءة الإعلانات الملونة الكبيرة التي ألصقها بجدران المسرح: «في مسرحية الليلة، توفان ...»

السيد بهيئرآد؛ مدير المسرح، واسعاً يديه في جيوبه ويدرع المكان جيئةً وذهاباً، عصبي.

العاير الأول (على جانب خشبة المسرح): بكم كان مدعيوناً؟

العاير الثاني (على جانب خشبة المسرح): يقولون بستين ألف تومان.

الشرطي: قلت لكم: انقلعوا من هُونْ. (في يده عصا، وقد أضاع هراوته).
يهرب العابرون.

يقف تكسي في زاوية الشارع، يترجل منه توفان وبهروز وحوري وسودابه، ويتجهون مباشرةً باتجاه المسرح. وفجأة يتسمرون في أمكتتهم كالمصعوقين.

مدير المسرح (عصبيٌّ مغتمٌ. يهز يديه): أترون؟ أترون؟ هذا هو الاهتمام بالفن.
وهذا هو تطبيق القانون.

لما يفارق الذهول الداخلين الجدد.

توفان: لا أفهم! سيد بهيئرآد، ماذا حدث؟

مدير المسرح: الوهم؟ الخيال؟ يريد صاحبه أن يحوله إلى سوق تجاري.

بهروز: ثم ماذا بعد؟

مدير المسرح: ماذا بعد؟ كما ترى، إنه قرار المحكمة.

عاير (على جانب خشبة المسرح): أين يأخذون الأثاث؟

عاير آخر: يأخذونه إلى المحكمة، لقد أغلقوا المسرح.

الشرطي: لعنة الله عليكم!

توفان: آه! (يلتفت إلى حوري وسودابه): لم يخطر لي هذا قطُّ.

بهروز: ذهب تعينا سدىًّا. (يسأل مدير المسرح): أين الشباب؟

مدير المسرح: الشباب؟ لم يأتوا بعد. لا أحد يعرف بعد. اللعنة، فاجأنا على حين غرة.

توفان: والمسرحية ... (أكثر هدوءاً) والمسرحية التي تعلقت بها كل هذا التعلق (يلتفت إلى حوري وسودابه، ويقول بصوت أعلى): ما وظيفتها؟ ما وظيفة المسرحية؟

سودابه: أفكر في الجواب.

حوري (تدخن): عليك أن تمثل في البيت ليلاً.

توفان: لا أحد يفكر في. لا أحد يفكر في عملي. (عصبيّ). الكل ينتظر الجواب. آه، كأنه قد مات ولدي.

بهروز (ضاحكاً): حالات اليأس؛ واحدة تلو الأخرى.

مدير المسرح: صرفت كل ما أملك على هذا المسرح.

بهروز (مستهزئاً): واضح.

مدير المسرح: لقد قدمت مسرحيات رائعة.

توفان: رائعة! رائعة وشعبية ...

مدير المسرح: رئيس الممثلين. (يترى قليلاً) المحكمة هي التي قررت. (يلوح بيديه) المحكمة ...

توفان: وكأنه قد مات ولدي، هل تستوعبون ذلك؟ حوري، هل تفهميني؟ لكن لا فقط تسبحين في أفكارك. آخر سودابه، أنت أيضاً لست مستعدة لفهمي. أعرف ما هي قصتك ... لا تفكرين إلا في نفسك ... في مشاعرك وحسب ... وأنت، بهيراد! على أي شيء تأسف؟ على النقود ... على النقود التي ينبغي أن تدفعها؟ وأما أنا فقلبي يحترق على مسرحيتي، فأين سأعرضها على المسرح مرة ثانية؟ آخر أين؟ بهروز، أنت قل لي ... فال يوم لم يعودوا يمثلون في المسارح، بل يرقصون. لا شيء سوى الرقص والغناء ... فمن ذا الذي سيصيخ السمع إلى كلماتي؟ وحتى لو أردت أن أبيع نفسي فلافائدة. فقد استولوا على الأماكن كلها.

بهيراد: كان هدفي هو تطوير المسرح.

توفان: أعرف ... أعرف ما تقوله كاملاً. وأعرفكم تعذب وشققت حتى رضيت أن أعرض مسرحيتي على مسرحك.كم تعذب وشققت. (عبثاً يحاول أن يبتسم).

الشرطي: سيد بهيراد، يريدونك في المخفر.

(يخرج بهيراد.)

بهروز: لماذا ننتظر؟

(يغطي الغبار خشبة المسرح تقرباً. وتحرك الشاحنة والعربة القديمة بعد أن امتلأت. يصل كلٌ من كمال واشتياق.)

كمال: كأنه يوم القيمة!

اشتياق: ليس الأمر غريباً عليّ.

توفان: هل سمعتم ماذا حدث؟

كمال: سمعنا الناس يتحدثون، لكن ما العمل؟

اشتياق: على الأقل يمكننا أن نذهب من هنا.

كمال: هذا الموضوع يجعلني أفكر.

الشرطي: رجاءً تفضلوا!

توفان: يجب أن نذهب.

بهروز (على جانب خشبة المسرح): آه حوري! لقد قلتني عيناك. كيف لا تفهمين أني أحبك؟

(يخرج بهروز وتوفان.)

حوري: وحيدة! وحيدة و Yasse. (تتبعهما خطوات بطئه.)

سودابه (تلتفت إلى كمال): كان يقول إن الجميع سيسمع جوابه في المسرحية. وأنا، ماذا أفعل؟ والآن، ماذا أفعل لهذا الحب والشك؟

كمال: الشك؟ الشك هو الذي يأتي بالعذاب؛ فاكهة السماء هذه.

سودابه: ولكن لا طاقة لي على تحمل العذاب أكثر من ذلك.

اشتياق: كم أنت بسطاء! لا حاجة للعرض أصلاً؛ فتوفان سيمثل على خشبة مسرح الحياة بشكل طبيعي أكثر، والجواب الذي سيقدمه حينئذ يكون من الحقيقة أقرب، والعذاب أيضاً ليس فاكهة سماوية، كمال اسمح لي، إنه فاكهة أرضية.

سودابه: لكن، ألا يجب أن تستفهم؟ ألا ينبغي أن تقلق وتشك وتضطرب؟

اشتياق: لا يجب أن يقلق أحد؛ لا أنت ... ولا حوري، ولا توفان، ولا أي واحد، حتى أنا. هذا حكم عام. فلا ينبغي لأحد أن يستفهم أو يقلق. فالحب دائماً سيسير في طريقه بنفسه.

كمال: أنا أكره الحب ... أنا لن أتزوج.

يُقهقهه اشتياق فقهه عاليه، حتى إن العابرين والشرطة يرجعون وينظرون إليه مدهوشين.

تسدل الستارة. ينحني أحد الحمّالين ويلفها ثم يأخذها إلى الخارج. والحمّال الآخر الذي ينزع مساميرها ينزل من على السلم، ويحمله ثم يمشي. وبعد قليل، المسرح مظلم، خاو، وحيد. ولن نراه بعد الآن ... حتى اليوم الذي سيهدمونه فيه. وأما المسرح؟ آه ... لا تفكروا فيه كثيراً، فلا بد أنهم سيبثونه في مكان آخر. فالإنسان لا يعجز عن أي شيء، ويجد حلاً لكل المشاكل. ■

٥- القصه



العين الزجاجية

جون كيير كروس

ت: مها بحبح (بتصرف)



العين الرجالية

جون كير كروس

ت: مها حسن بحبوح
(بتصرف)

ثمة أمور طريفة تدفعك للضحك، وثمة أمور طريفة لا تدفعك للضحك إطلاقاً - أو يمكن القول إنك حتى ولو ضحكت فليس بسبب طرافقها: أنت هنا إنما تقوم بما عرف به برغسون الضحك - أنت تز مجر. أنت هنا في مواجهة أمر تعجز عن فهمه - أو أمر تفهمه حق الفهم، لكنك لا ترغب في الاستسلام له. أمر هو كالجانب الآخر لما هو مألف - الظل عندما ينكشف جانبه الخفي للعيان - الواقع الكامن في الأغوار السحرية لما هو سطحي.

لنأخذ ما حدث مع جولي، مثلاً. هل يسعنا الضحك على أشخاص مثل جولي؟ أنا شخصياً لم أستطع الضحك عليها. مع ذلك لا يمكننا الإنكار أن جولي شخص مضحك - ثمة ما هو بالغ الطرافة في تلك القامة الهزيلة، في تلك العينين الواسعتين الجديتين، في أربنة أنفها الحمراء الرطبة على الدوام، الأنف الذي لا أغالي إذا قلت إنه أطول أنف في العالم. ثمة ما هو طريف في قدرتها الخرقاء التي لا تجاري على التفوه بما هو خاطئ - لكنها عندما تفوه بشيء كهذا فإن عالماً كاملاً من سوء الفهم المأساوي يبرز للعيان. تبتسم العينان بجدية وتتخذ جولي وضعية

تشي بأن تعليقاً ما قد تم الإدلاء به، تبدو وكأنها تقول: هل لاحظتم! لقد أدليت بتعليق يا أصدقائي، تعليق! يعدّ الجالسون وضعية جلوسهم وينظرون في الاتجاه المعاكس، أو يسارعون إلى الحديث حول موضوع مختلف.

سأروي لكم حادثة توضح ما رميت إليه. حضرتْ أسرة إحدى الأصدقاء لزيارة زوجتي لتهنئتنا بالزواج، وكانا يصحبان طفلهما الرضيع. ذهبت الأم لتنتمي قليلاً وتركت الطفل في رعاية زوجتي. بعد انقضاء بعض الوقت نظرت زوجتي إلى الساعة فجأة وقالت: «سأصعد إلى الطابق العلوي، لقد حان وقت إرضاع طفل سيليا». رفعت جوليَا عينيها الزرقاء المبتسمتين عن المجلة التي كانت تقلب صفحاتها، وسألتها: «بزجاجة الإرضاع، أليس كذلك؟»

جوليَا تجاوزت الأربعين من عمرها – فهي تبلغ الثانية والأربعين إذا توخينا الدقة.

سأروي الآن قصة حديث مع جوليَا. هل هي قصة مضحكة؟ لا أدرى – فعلاً لا أدرى. هناك بطلان للقصة، وبمعنى ما البطلان مضحكان – جوليَا وذلك الرجل، أعني ماكس كولودي. أنا لا أعتقد أن القصة مضحكة؛ بل هي قصة غريبة لدرجة تلامس حد البشاعة. هناك انعطاف صغير غير متوقع في القصة، شيء غريب لا يمكن تفسيره.

قبل الشروع برواية القصة، ثمة شيء ينبغي قوله. إذا ذهبت لزيارة جوليَا في شقتها الصغيرة في ويست كينسينغتون لتناول الشاي، فسوف تشاهد على رف الموقد شيئاً يحفر في ذاكرتك أكثر من أي شيء آخر في غرفة الأشباح تلك. وسوف تغادر الشقة مقطب الجبين مزموم الشفتين تحاول فهم ما رأيت، واستنتاج معنى ما. ولكن شيئاً.

القصة التي سأرويها هي، قصة العين الزجاجية التي لا تفسير لها والتي تترفع فوق الرف الرخامي للموقد في غرفة جوليَا، داخل علبة صغيرة من القطيفة السوداء. قرأت يوماً في أحد كتب الفلسفة الشرقية قصة حول عين زجاجية. تروي القصة، على ما أذكر، حكاية شحاذ طلب صدقة من أحد الفلسفه. رفض الفيلسوف وتابع

السير. لكن الشحاذ لاحقه وهو يلح بطلب الصدقة إلى أن بلغ الاثنان أطراف المدينة. توقف الفيلسوف عن المسير نافذ الصبر وقال للشحاذ: «سوف أعطيك النقود، ولكن بشرط. إحدى عيني مصنوعة من الزجاج. إذا استطعت أن تعرف أيهما فسوف أهبك كل ما أحمل من نقود». نظر إليه الشحاذ بإمعان، ثم قال بوقار: «عينك اليمنى يا سيدى هي العين الزجاجية». ذهل الفيلسوف وصرخ: «عيني الزجاجية هي تحفة فنية صاغتها أنا مل أحد أشهر حرفيف العالم، ومن المستحيل تمييزها عن العين الأخرى. كيف عرفت أن العين اليمنى هي العين الزجاجية؟» قال الشحاذ بهدوء: «لأن عينك اليمنى هي العين التي ترمقني بنظرة رحيمة».

قبل خمس سنوات، أي عندما كانت جوليما في السابعة والثلاثين، كانت تعيش في غرفة صغيرة كثيبة يكسو جدرانها ورق جدران أصفر اللون تفشت فيه بقع الرطوبة عند الزوايا. وكانت تتواءز على الجدران صور سفن شراعية قديمة تبحر في محيطات نائية، وفي إحدى زوايا الغرفة قبع موقد غازي صدئ تطهو عليه جوليما وجباتها المتواضعة. لم تكن جوليما آنذاك تعمل في وظيفتها الحالية اللاحقة. كانت تعمل كاتبة في مكتب محام عجوز ذي تفكير محافظ يدعى موفرى، وكان يصر على ارتداء قبعة سوداء مربعة الشكل وعلى الكتابة إلى موكليه بخط اليد.

كانت جوليما تعيش وضعًا باهًـاً من الوحدة والكآبة. لم تكن قد تعرّفت إلينا بعد، أي أنها كانت تفتقر للرفقة والراحة اللتين نمنحهما إياها. كانت تستيقظ صباحاً وتعد لنفسها كوبًا من الشاي على الموقد الغازي الصغير وتحمّص شريحة من الخبز. أما الغداء فكانت تتناوله في مقهى متواضع وقد فتحت كتاباً على الطاولة. في المساء كانت تطهو وجبة بسيطة – كأن تقلّي قطعة لحم مجدد وتسلق بعض الخضار. بعد غسيل الأطباق، كانت تقرأ قليلاً أو تكتب رسائل إلى شقيقتها في ليشستر. ومن ثم تأوي إلى سريرها في العاشرة والنصف.

ما الذي كان يدور بذهنها ياترى؟ هل كانت تتأمل السفن في اللوحات المعلقة على الجدران وتخيل نفسها تبحر على ظهر إحداها إلى أماكن لا يصل إليها خيال بشر؟ هل كانت تسمح لأفكارها بالشروع عندما تقرأ – روايات كثيبة في الغالب كتبها روائيون موتى وتدور حول شخصيات لم توجد قط – لتخيل نفسها تعيش

حياة مفعمة بالحياة، في إسبانيا أو إيطاليا أو المغرب، على سبيل المثال؟ هل كانت تتوق لسماع طرقة على بابها، هل كانت تأمل أن يعود الشاب الذي يقطن في الشقة الكائنة في أعلى شقتها ثملاً في إحدى الليالي ويدخل غرفتها من قبيل الخطأ؟ هل كانت تعود بأفكارها إلى ماضيها وتفكر ملياً بسبب الذي جعل سنوات عمرها تمر من دون أن تلاحظ مرورها؟ ماضيها ... هل كانت تدرك يا ترى أن أصحاب الأرواح البائسة، من أمثالها، مقدار لهم الفشل في كل مساعدتهم؟ لم تكن جوليما عندها: فقد أغواها رجل أعمال كهل عندما كانت في الثامن عشرة، ولم تره ثانية بعد ذلك. وفي مرحلة ما من حياتها جربت مشاعر الحب – بل إنها خطبت ذات مرة لشاب التقته أثناء إجازة قضتها في منتجع على شاطئ البحر. ولكن لم يقدر لها اللقاء بالرجل الذي أحبته، وكان محاضراً في الكنيسة التي كانت تتردد عليها، أما خطيبها، وبعد ستة أشهر من المراوغة بعث إليها بكل الرسائل والهدايا التي أخذقتها عليه، واختفت آثاره. وكان آخر ما سمعت عنه هو أنه كان يعيش في ليفربول بعد أن تزوج من راقصة. وبمرور السنوات صار السيد موفري العجوز الشخص الذي تتحول حوله كل أحاسيس الإخلاص والتفاني، أما مشاعر الحب فقد كانت من نصيب ابن شقيقتها المعقد.

كانت شقيقتها ترسل الطفل إلى لندن مرة في العام للإقامة مع جوليما، عندما كانت تذهب لزيارة عائلة زوجها في ويلز. في تلك المناسبة، كانت تحجب إحدى زوايا غرفتها بستارة، وتستعير من صاحبة المنزل سريراً نقالاً لينام عليه الصبي. كانت تقدم له أفسخ الأطعمة وتصحبه إلى دور السينما والمسارح، وتشتري له الكثير من الألعاب. أما الطفل الشاحب اللون، برأسه الضخم وعينيه الأشبه بكرتين من المعجون، الذي كان يتقبل كل ما تقدمه جوليما من دون أي اعتراض. كانت المكافأة الوحيدة التي تحصل عليها جوليما هي ابتسامة باهتة لا معنى لها.

بدأت الحكاية المأساة للعين الزجاجية في أواخر فصل الصيف، خلال إحدى زيارات برنارد. اصطحبت جوليما برنارد لحضور عرض مسرحي. بدأ العرض ببعض الألعاب البهلوانية وتبع ذلك قصائد غنائية أدتها مغنياً أوبيرا، ثم جاء دور أهم فقرات

العرض، وهي فقرة الفنان الذي يتكلم من بطنه، وكان قد تم الإعلان عنه في برنامج العرض على النحو التالي:

ماكس كولودي

الفنان الذي يتكلم من بطنه

مع دميته المضحكة

«جورج»

ارتفعت الستارة، وخلال ثوان نسيت جوليَا كل ما حولها. نسيت برنارد، ونسيت الغرفة الصغيرة بورق جدرانها الأصفر، والسيد موفرى والمقدم العالى الذى تجلس عليه في المكتب. في تلك اللحظة، لم يعد هناك في العالم سوى شيء واحد - ماكس كولودي.

كان جالساً على المسرح وقد تركزت عليه الأضواء لتبرز وسامته، التي تبهر الأ بصار، بشعره الأسود اللامع وفكيه البديعين وشاربه المنمق بعناية. كان يتمتع بكفين عريضتين تنميان عن قوة بدنية هائلة وبعيدين عميقتين، وكانت هناك غمازة في ذقنه، أما أسنانه فكانت تتلاألأ كالجواهر عندما يتكلم.

أما جورج، الدمية التي كان يجلسها على ركبتيه، فكانت مسخاً بطول لا يتجاوز ثلاثة أقدام ذات رأس ضخم وعيينين جاحظتين. كان رأس الدمية يتحرك بسرعة يمنة ويسرة، وكانت الدمية تجيب على أسئلة ماكس بغباء وبصوت حاد أخنف. لم تنتبه جوليَا إلى الوقت إطلاقاً ولم تسمع الحوار ولم تسمع الأغنية البائسة التي غنتها الدمية «جورج». كانت مأخوذه بالشاب الفائق الوسامه ترقب كل حركة يقوم بها مهما كانت خفيفة. عندما أسدلت الستارة كانت جوليَا ما تزال ساهمة دون حراك وقد التمعت عينها الزرقاء، أدركت في تلك اللحظة أن ماكس كولودي، هو أفضل رجال العالم أجمع، هو فتى أحلامها. وبدت كل السنوات العجاف التي عاشتها، كل تلك المساحات القفراء من حياتها، وكأنها كانت تسير بها نحو تلك اللحظة القصوى الرائعة.

عادت مع برنارد إلى غرفتها وهي تسير حالمه بعد أن ساعدت الصبي في الإيواء إلى سريره، ذهبت بدورها لتنام، استلتقت في فراشها ساهمة النظرات تحدق في السقف وتصغي إلى أصوات الليل الخافتة وهي تردد وقع الأقدام عبر النافذة المفتوحة - خطوات رجل الشرطة البطيئة المتمهلة، وخطوات شاب مسرع إلى منزله، وخطوات عشاق يتمهلون في سيرهم.

كانت تفكـر بماكس كولودي طوال الوقت. لم تستطع محو صورته من ذهنـها - أو بالأحرى لم تكن ترغـب في محو صورـته من ذهنـها. لا بد وأنـه في الثلاثـين من عمرـه، ولـنقل في الثانية والـثلاثـين؛ أي أنه يصغرـها بـخمس سنـوات لا أكثرـ. ما نوعـ الحياة التي يعيشـها، هل هو (رغم هـول الفـكرة) متـزوجـ؟ في الثانية والـثلاثـين؟ لو أنهاـ تعـتـنـي بمـظـهـرـها أكثرـ وتـعـلـمـ بعضـ طـرـقـ التـجمـيلـ، لا بدـ وأنـهاـ سـتبـدوـ في الخامـسـةـ والـثلاثـينـ. هل هو طـوـيلـ القـاماـةـ يـاتـرىـ، كانـ جـالـساـً طـوـالـ الـوقـتـ عـلـىـ المـسـرـحـ؛ بلـ إنـهـ لمـ يـنهـضـ لـرـدـ تـحـيةـ الجـمـهـورـ؛ لـكـنـهـ يـبـدوـ طـوـيلـ القـاماـةـ، فـكتـفـاهـ العـرـيـضـتـانـ تـشـيانـ بـطـولـ قـامـتـهـ. ماـكـسـ كـولـودـيـ ... ياـ لـلاـسـمـ الشـاعـريـ. السـيـدـ ماـكـسـ كـولـودـيـ، مـدـامـ كـولـودـيـ أمـ السـيـنـيـورـاـ كـولـودـيـ؟

سمـعـتـ وـقـعـ أـقـدـامـ تـصـعدـ الـدـرـجـ. لاـ بدـ وأنـ الشـابـ القـاطـنـ فيـ الشـقـةـ العـلـيـاـ عـادـ إـلـىـ منـزـلـهـ. لـنـفترـضـ أنـهـ أـصـبـحـ السـيـنـيـورـاـ كـولـودـيـ، لـرـبـماـ كـانـ الآـنـ مـسـتـلـقـيـةـ فيـ غـرـفـتـهـ فيـ فـيـلـتـهـماـ فيـ إـيطـالـياـ - فيـ ضـواـحـيـ رـومـاـ. وـلـربـماـ كـانـ ماـكـسـ يـؤـديـ فـقـرـتـهـ عـلـىـ المـسـرـحـ، وـسـوـفـ يـعـودـ إـلـىـ الـمنـزـلـ مـتـبـعاـ. إـذـاـ الـخـطـوـاتـ عـلـىـ الـدـرـجـ لاـ بدـ وأنـهـ خـطـوـاتـهـ. وـسـوـفـ يـفـتـحـ الـبـابـ فـيـ أـيـةـ لـحـظـةـ وـيـدـلـفـ مـنـهـ ماـكـسـ. سـتـضـمـهـ إـلـىـ صـدـرـهـ وـتـسـاعـدـهـ فـيـ إـلـيـوـاءـ إـلـىـ السـرـيرـ.

خفـتـ وـقـعـ الـأـقـدـامـ، سـمـعـتـ بـابـ الشـقـةـ العـلـيـاـ يـفـتـحـ وـمـنـ ثـمـ يـغـلـقـ. تـهـدتـ وـتـقلـبتـ فـيـ سـرـيرـهـ، السـيـنـيـورـاـ كـولـودـيـ ...

كانـ منـ المـقرـرـ أنـ تـنتـهيـ زـيـارـةـ بـرـنـارـدـ صـبـاحـ الـيـوـمـ التـالـيـ. طـلـبـتـ جـوليـاـ إـذـناـ منـ السـيـدـ موـفـريـ بالـتـغـيـبـ صـبـاحـاـ وـاصـطـحـبـتـ بـرـنـارـدـ إـلـىـ مـحـطةـ القـطـارـ. كـانـ ذـاهـلـةـ عـمـاـ حـولـهـاـ، وـدـعـتـهـ بـصـورـةـ آـلـيـةـ وـمـنـ ثـمـ أـرـسـلـتـ بـرـقـيـةـ إـلـىـ شـقـيقـتـهـ لـإـعـلـامـهـ بـأـنـهـ اـسـتـقـلـ القـطـارـ. ذـهـبـتـ لـتـناـولـ الـغـدـاءـ، وـلـأـولـ مـرـةـ مـنـذـ سـنـواتـ لـمـ تـذـهـبـ إـلـىـ المـقـهىـ

الذي اعتادت التردد إليه؛ بل توجهت إلى مقهى صغير مواجه للمسرح، فلربما صادف دخول ماكس إلى المسرح أو خروجه منه أثناء جلوسها هناك.

مررت فترة العصر من دون أن تشعر. لاحظ موفرى العجوز شرود جوليما لكنه عزاه إلى تأثيرها بوداع ابن شقيقتها. وبما أنه كان متذكر المزاج فقد طلب من جوليما إغلاق المكتب باكراً واعتبر قبعته المربعة الشكل وتوجه إلى منزله.

أغلقت جوليما المكتب باكراً وهرعت إلى غرفتها حيث سلقت بيضة للعشاء ومن ثم توجهت إلى المسرح. جلست بين النظارة تنتظر على أحد من الجمر انتهاء فقرات الألعاب البهلوانية وأغاني الأوبرا، وعندما أعلنت عن فقرة ماكس كولودي تسارعت دقات قلبها لدرجة الألم، واكتست يداها بعرق حار دبق. تسمّرت نظراتها على الشاب الأنثيق الدمث وعلى الابتسامة اللطيفة التي كانت ترتسم على شفتيه عندما تتفوه الدمية جورج بحماقاتها. ولم تفتّها انحناءاته الخفيفة لدى تصفيق الجمهور، تلك الانحناءة المهدبة المتحفظة اللائقة به – التي لا تشبه في شيء صخب باقي الفنانين الذين سبقوه على المسرح. لا شك بأنه يضع مساحيق تجميل ولربما كان يبدو أكبر سنًا في حياته العادمة. لا بد وأنه في الخامسة والثلاثين.

أسدلت الستارة. وببدأ الجمهور بالتصفيق. جلست جوليما كالمسحورة من دون حراك. كانوا يصفقون له، لحبيبها ماكس. رفعت الستارة ثانية، كان ما يزال جالساً يحني رأسه ويبيتسن بينما جلست الدمية جورج على ركبته تعلو وجهها ابتسامة بلهاء. كان ماكس ينظر إلى الأمام. حاولت جوليما اللجوء إلى قوة إرادتها لجعله ينظر باتجاهها كانت قد قرأت أن أشياء كهذه ممكنة التتحقق. ولكن يبدو أن إرادتها لم تكن قوية بما يكفي لأن ماكس تابع النظر إلى الأمام، إلى الجمهور عموماً. سمعت جوليما امرأة بين الجمهور تقول لمن كانت تجلس بجوارها إن من الصعب تخيل رجل بهذه الوسامية. أجبت المرأة الأخرى: «برأيي، نعم، إنه بالغ الوسامية». نظرت إليها جوليما بحقد وهي تمنى لو استطاعت قتلها.

غادرت المسرح واتجهت إلى غرفتها بخطوات متمهلة، وعندما اقتربت من المبني شاهدت لوحة إعلانات تحمل اسمه بحروف كبيرة. تلفت حولها بسرعة للتأكد من

خلو الشارع، ثم مزقت زاوية الإعلان بسرعة، وعندما وصلت إلى غرفتها مسندت قطعة الورق المجعدة وتأملتها ملياً قبل أن تدسّها بين صفحات أحد كتبها المفضلة.

سوف أطلب من القارئ الآن تصديق ما ييلدو –بالنسبة لأي كائن بشري عادي– مستحيلاً. ولكن علينا ألا ننسى السنوات السبع والثلاثين الكثيبة، وساعات الوحيدة الطويلة في تلك الغرفة البائسة التي يغطي جدرانها ورق أصفر اللون. وعلينا ألا ننسى أيضاً حادثة الإغواء التي حصلت قبل عشرين عاماً تقريباً والخطبة التي لم تستمر، وقبعة السيد موفرى المربعة الشكل. ولنتذكر أيضاً الوجبات الوحيدة ومشاعر الحب الباهتة الباردة التي كانت تتركز على برنارد من دون أن تلقى أي تجاوب. وقبل كل شيء، علينا أن نتذكر قصة العين الزجاجية للفيلسوف الشرقي، والعين الزجاجية الأخرى؛ أي العين القابعة داخل علبة القطيفة السوداء على رف الموقد في غرفة جوليا – وهي كل ما تبقى من قصة حب جوليا وماكس كولودي. عين زجاجية، الأثر المتبقى، أثر غريب بل رهيب.

ظللت جوليا خلال الأسبوع الأول من بدء شغفها بماكس كولودي تتردد كل ليلة إلى المسرح حيث تجلس وتشرع بتنفس المخمل الذي يكسو ذراع مقعدها بأصابعها النحيلة المتتشنجة وقد ثبتت نظرها وهي مسحورة على الرجل الأنثيق الجالس على المسرح.

عثرت جوليا في كشك لبيع الصحف على مجموعة من البطاقات التي تضم صوراً للشخصيات المسرحية الشهيرة مع بعض الآراء المنشورة في الصحف حول تلك الشخصيات. كان هناك بعض البطاقات التي تحمل صور كولودي، ولم تتردد في وضع نصف تلك البطاقات في حقيبة يدها بعد أن تأكّدت من أن أحداً لا يراقبها. كانت البطاقة تضم صورة ماكس كولودي جالساً وعلى ركبته دميته، جورج، مع توقيعه في الزاوية اليمنى أسفل الصورة. كانت الآراء المنشورة في الصحف مطبوعة على الوجه الآخر للبطاقة، وقد ورد في بعضها: «... لقد نجح السيد كولودي، من خلال عرضه، في إقناعنا بأنه ما زال بإمكاننا استخدام تعبير «فنان» من دون أن نجافي الحقيقة، بعد أن شاع استخدام هذا التعبير لوصف من لا يستحقونه...» وورد في تعليق آخر «... عرض لا ينسى»

وضعت جوليما البطاقات داخل أحد كتبها مع قطعة الورق التي انتزعتها من لوحة الإعلانات. صارت تتأمل الصورة كل ليلة قبل أن تؤوي إلى سريرها، وتتأملها كل صباح قبل أن تذهب إلى عملها. بعد انتهاء الأسبوع، اشتريت جوليما من كشك الصحف نفسه نسخة من مجلة تحوي برامج عروض الفنانين حيث عثرت على اسم المسرح الذي سيؤدي فيه ماكس كولودي عرضه التالي. ومثلاً فعملت في الأسبوع الفائت، صارت تتردد إلى المسرح كل ليلة لتجلس في مقعدها وتتأمل كولودي على المسرح. وفي الأسبوع التالي، شدت الرحال إلى مسرح جديد.

سبق وأن قلت إنني أتوقع منكم تصديق أمور لا تُصدق.

أحد تلك الأمور هو ذلك الافتتان الأبله لعجوز قبيحة بفنان مسرحي ... أصيّبت جوليما بالعمى، ولكن لم تكن إحدى عينيها زجاجية. مع ذلك، ربما كنا نحن في موقع الفيلسوف في تلك القصة الشرقية. جوليما كانت الشحاذة، ولكن من دون أن تمتلك فطنته وحده ذكائه.

بدأت نهاية القصة عندما قرأت جوليما في إحدى المجالات الفنية أن ماكس كولودي كان يتّوّي القيام بجولة لتقديم عروضه. قامت أولاً وقبل كل شيء بإبلاغ رب عملها، السيد موفرى، بأنها ستترك العمل بعد أسبوع. كان لديها مبلغ متواضع ادخرته خلال سنوات : كانت تتوّي، من دون أن تفكّر ولو للحظة في المستقبل، أن تنفق من ذلك المبلغ في رحلتها للاحقة كولودي في جولته عبر البلاد.

لم تكتف بذلك، بل بعثت برسالة إلى كولودي قالت له فيها إنها ترغب بمقابلته، وكان جوابه أنه يشعر بالامتنان لإعجابها به لكنه لا يجري مقابلات إطلاقاً. لم يشّها ذلك عن إرسال المزيد من الرسائل إليه وكان هو يجيبها على رسائلها. وبمرور الوقت بدأت ترد في رسائله عبارات تنم عن الدفء والمودة؛ بل إنه طلب منها في إحدى الرسائل أن ترسل له صورتها، فأرسلت إليه، والذعر يملأ نفسها صورة قديمة غير واضحة المعالم التقطت لها مع خطيبها عندما كانت في الثالثة والعشرين. وهنا أدعو القارئ لإغلاق عينيه اليسرى والنظر إلى جوليما بالعين الزجاجية.

أخيراً، حصل اللقاء بين جوليما وكولودي. يمكن اعتبار هذا اللقاء نهاية الحكاية — مثلما يمكن اعتباره بداية لها. وهاكِم ما حَدَث.

كانت جوليا في رسائلها إلى كولودي لا تتوافق عن الإلحاد على اللقاء به، في البداية كان هو يكرر أنه لا يجري مقابلات، ولكن مع استمرار إلحاد جوليا ومع تنامي مشاعر الود لديه بدأ يلمع بإمكانية مقابلتها. قد تكون الصورة هي السبب. وقد يكون السبب رغبته هو في الاستمتاع بكل هذا المديح عن قرب، وبذا له أن الأمر يستحق المخاطرة. لقد سبق وألمحت إلى أن ماكس كولودي كان هو أيضاً مضحكاً وإن بأسلوبه الخاص.

في الرسالة التي قال فيها، أخيراً، إنه يوافق على مقابلتها ويحدد الزمان والمكان، وضع بعض الشروط التي تليق بكونه فناناً مسرحياً. كان عليها ألا تمكث أكثر من خمس دقائق في المقابلة الأولى. في ما بعد، وفي حال رغبتها بلقاءه ثانية، يمكن ترتيب لقاءات مطولة. وقال أيضاً إنه يمتن الأضواء الباهرة في حياته اليومية نظراً لأن مهنته تفرض عليه البقاء مطولاً تحت وهج أضواء المسرح، وبالتالي سوف تكون الأضواء خافتة في غرفة الفندق حيث سيلتقيان. وأضاف أنها إذا لم تكن تمانع في لقاء رجل غريب في غرفة فندق خافتة الأضواء من دون وجود أحد سوى دميته جورج، عليها أن تكون في فندق سينانك تمبرانس. كتب لها عنوان الفندق وحدد الزمان، وكان يوم السبت الساعة العاشرة مساءً بعد انتهاء عرضه المسرحي ثم ختم الرسالة بالقول إنه سوف يكون سعيداً بأن يحدثها عن نفسه ويسمع منها ما تود أن تخبره به عن نفسها.

لا أعتقد أن القارئ يرغب بمعرفة تفاصيل فترة الساعة والنصف التي قضتها جوليا أمام المرأة مساء اليوم المرتقب. ولا تفاصيل الآلام التي عانتها قبل أن تقرر ماذا ترتدي للموعد. ولعلها قررت في نهاية المطاف أنها مهما فعلت فلن تبدو مثل صورتها التي أرسلتها له. ومن الممكن أن تكون قد شعرت بالغبطة في قراره نفسها لأنه اشترط أن يقابلها في غرفة خافتة الأضواء ولمدة خمس دقائق فقط. ولربما توجست من أن قوله: «في حال رغبتك بلقائي ثانية» ربما كان يعني: «في حال رغبتي بلقائك ثانية». لا سبيل إلى الإجابة عن تلك الأسئلة. أنا أحياول أن أخمن و أروي القصة فقط لا غير.

حلت الساعة العاشرة إلا عشر دقائق. بدأت جوليا تسير حيئه وذهاباً أمام باب الفندق بانتظار أن تعلن الساعة العاشرة. اجتاحت جسدها رعدة، ولكن ليس بسبب البرودة الخفيفة في الجو. كان الشارع يضج بالحياة ويشع بالأضواء، تناهت إلى سمعها نغمات الجاز الآتية من صالات الرقص المنتشرة هنا وهناك وألحان الأكورديونات والجيتارات في أيدي الشباب والشابات الذين كانوا يجوبون الشارع في مجموعات صاحبة.

نظرت إلى ساعتها. الساعة العاشرة إلا دقيقتين. دفعت الباب الدوار بيدها ودخلت إلى ردهة الفندق واتجهت إلى قسم الاستعلامات. حدق فيها الموظف العجوز الأصلع، تلعمت وهي تسأله عن رقم غرفة السيد ماكس كولودي، أجاب: «الغرفة رقم سبعة، الطابق الأول، الدرج إلى اليسار».

اندفع الدم إلى وجهها وهي تعبر القاعة وتشعر بنظراته تلاحقها. أثناء صعودها الدرج، محاذرة التعرّى بالسجادة المهترئة، مسحت أرنبيتها أنها الرطبة بمنديل مضمض بعطر الورد. دعت ربها - فقد كانت امرأة مؤمنة - لا يراها أحد. لم يرها أحد، عدا تماثيل الملائكة المصنوعة من الجص المتوزعة في المكان.

وصلت إلى الغرفة رقم سبعة.

همست لنفسها: «يا إلهي، ساعدنـي».

طرقت الباب. جاءها صوته عبر الباب. الصوت الذي تميّزه بين ألف صوت، الصوت الذي طالما أصغت إليه بكل حوارحها من مقعدها في صالات المسارح العديدة. تلت صلاة سريعة همساً ودلفت إلى الغرفة.

كان جالساً إلى طاولة ضخمة من خشب الماهوغني في مواجهة الباب. ميّزت ملامح وجهه في الضوء الخافت فقد كانت قسمات الوجه الوسيم محفورة في ذاكرتها. كان يميل برأسه قليلاً بطريقته المألوفة، إذ كان من عادته أن يحيي النظارة بتلك الانحناء اللطيفة.

قال لها: «سـيدتي العـزيـزة، تـفضـلي بالـجلـوس».

جلست بخشية في مواجهته. خانتها الكلمات، فجالت بنظرها بسرعة وتفحّصت الغرفة من حولها. كانت غرفة عادية يكسو جدرانها ورق مزهّر، أما السرير فكان مغطى بمفرش بنفسجي اللون. كما احتوت الغرفة على خزانة للثياب وخزانة دروج. وعلى كرسي إلى يسار كولودي قبعت الدمية، جورج، التي بدا شكلها غريباً في الضوء الخافت برأسها الضخم المصنوع من القماش والابتسامة المرتسمة على وجهها.

ألقت جوليَا نظرة سريعة على الفنان. كان مايزال جالساً لم يغير وضعيته وقد أحني رأسه قليلاً إلى الأمام وعلت شفتيه تلك الابتسامة المتحفظة. تذكرت ما قالته سيدة كانت تجلس أمامها في المسرح: «إنه أكثر وساماً من أن تتحمّل أعصابي». قالت متربدة: «سيد كولودي»، خرج الصوت من فمها رفيعاً أجوف، غريباً كل الغرابة عن صوتها الطبيعي، بدا وكأنه صوت شخص آخر. شخص آخر يقع داخلاً يرتعد ويتألم ويشعر بالغثيان.

أجب من دون أن تفارق الابتسامة شفتيه: «ماكس كولودي في خدمتك».

اجتاحتها على حين غرة رغبة عارمة في أن تلمسه. في أن تلمس يده، جبهته، فكه. ولم يكن بمقدور أي شيء كبح جماح مشاعر التوق المضني المتراكم خلال سنواتها السبع والثلاثين، المشاعر التي تجمعت وتركت في تلك اللحظة.

نهضت عن مقعدها. وقفت لحظة تأمله بنظرات ضارية وأنفاسها اللاهثة تتسع بعنف. دارت حول الطاولة بسرعة البرق ولمست خده بأصابعها النحيلة المرتعشة. أطلقت صرخة مدوية - أو بالأحرى حاولت الصراخ لكن صوتها ظل حبيساً وانطلق من فمها نعيق جاف مرعب. فقد مال كولودي بشكل جانبي وسقط من كرسيه على الأرض وتهشم من دون أن تفارق الابتسامة المهدبة شفتيه.

ساد صمت مخيف، وفجأة انطلقت صرخة حادة ولكن ليس من جوليَا بل من جهة الكرسي الذي كانت ترمي عليه الدمية جورج. التفتت جوليَا فشاهدت الدمية تقف على الكرسي وقد علت الوجه القبيح علام الغضب والخوف والأسى. أدركت آنذاك أنها تمكنت أخيراً من لقاء ماكس كولودي، الفنان الذي يتكلم من بطنه.

عصفت بجسدها النحيل نوبة من الضحك الهستيري. نظرت إلى الدمية الملقاة على الأرض، تأملت الوجه الوسيم الذي عشقته وحلمت به ليال طوال. ومن دون أن تدري ماتفعل، استسلمت للعاصفة التي كانت تجتاحها وتدمّر أعماقها، فخلعت حذائهما وهي تطلق صرخات مدوية وانهالت بالكعب الرفيع على جسد الدمية الممحشة وعلى قناع الوجه الشمعي؛ لكن الابتسامة لم تفارق الوجه الجميل. انتزعت ضربات الحناء إحدى العينين من وجه الدمية فتدحرجت على الأرض، ومع ذلك لم تفارق الابتسامة الوجه الجميل. وبينما كانت الضربات تهال على الدمية، كان المسخ الواقف على الكرسي، ماكس كولودي الحقيقي، القزم ذو الرأس الضخم، الذي كان يجلس على ركبتي الدمية ويتكلّم بصوتين ويحرك الفم الجميل بأجهزة تحكم خاصة، كان ذلك المسخ البائس يجهش بالبكاء. كيف خطر له أن الأمور يمكن ألا تقلب عليه؟ كان أكثر حرماناً من جولي.

استدارت جولي نحو الباب وهي تلهمت وقد اغروقت عينيها بالدموع وركضت هاربة من الغرفة. داست على شيء مستدير صلب فانحنىت من دون أن تعي والتقطته ثم عبرت الممر عدواً وهي تحكم قبضتها عليه. كان ذلك هو العين الزجاجية للدمية الجميلة، العين التي تقع في داخل علبة من القطيفة السوداء على رف موقد جولي، الأثر المرعب المتبقى من ذلك اليوم المشهود.

تلك كانت قصة جولي و ماكس كولودي. أتذكر هذه القصة في كل مرة أذهب فيها لزيارة جولي في شقتها الصغيرة، مثلما أتذكر قصة الفيلسوف الشرقي، وأتساءل في كل مرة ألمح فيها علبة القطيفة السوداء على رف الموقد: أي عين من عيني هي العين الزجاجية؟ أتذكر سنوات الحرمان السبع والثلاثين - جولي الآن في الثانية والأربعين. أتذكر الغرفة الصغيرة ذات الجدران الصفراء والسفن المبحرة في المحيطات النائية في الصور المتوزعة على الجدران، وجموع الشباب الصاخبة خارج الفندق، والغداء في المقهى المتواضع.

كلمةأخيرة.

لم يعد ماكس كولودي يؤدي أية عروض.

تلقيت قبل عام رسالة من صديق لي يقضي إجازته في اسكتلندا. جاء في الرسالة:

«تحسنت الأجواء خلال الأيام القليلة الماضية، فقد جاء إلى المدينة سيرك متوجول صغير يعمل فيه مهرج قزم لا يتجاوز طوله ثلاثة أقدام. ذو رأس ضخم ووجه حزين، اسمه ماكسميليان. صادفته عدة مرات بينما كنت أسير في شوارع القرية. شخص غريب الأطوار لكنه يتمتع بصوت عذب. ثمة شيء غير مفهوم بشأنه، فهو يضع رقعة سوداء على إحدى عينيه في حياته اليومية رغم أنه لا يضعها أثناء أدائه لعرضه في السيرك».

لم يحدد صديقي أية عين يغطي كولودي. وعندما أتذكر الحكاية الشرقية، كثيراً ما أسأله هل هي العين اليسرى؟ أم تراها اليمنى؟

المؤلف

جون كير كروس John Kier Cross (1911-1967)، مؤلف بريطاني كتب بعض الأعمال لهيئة الإذاعة البريطانية ومن ثم اتجه لكتابة الروايات التي كانت تحمل أحياناً طابعاً خيالياً، وكان بعض تلك الروايات موجهاً للأطفال وكتبتها تحت اسم ستيفان ماكفارلين Stephen MacFarlane. تحولت بعض مؤلفاته إلى أفلام تلفزيونية. قصة «العين الزجاجية» مأخوذه من كتاب له يضم مجموعة من القصص القصيرة، وهو The Other Passenger، نُشر عام 1944. في عام 1957 أخرج هيششكوك، مخرج أفلام الرعب المعروف، قصة «العين الزجاجية» للتلفزيون. ■

٩- أخبار أدبية ومتابعات

حصة منيف

هدى أنتينا

أخبار أدبية



متابعات



من يوميات أكياه في الضفة الغربية المحتلة

يوميات بقلم فلسطينية

حصة منيف

الدكتورة سعاد العامری مهندسة معمارية فلسطينية، ومؤسسة ومديرة مركز الحفاظ على التراث المعماري الفلسطيني «رواق» في مدينة رام الله المحتلة. لم تكن الدكتورة العامری في الواقع كاتبة، وإن كانت قد ألفت من قبل عدة كتب تتناول مواضيع تتعلق باختصاصها، وهو الهندسة المعمارية، علماً بأنها أستاذة في هندسة العمارة في جامعة بير زيت. ولكنها أخذت تكتب لأصدقائها رسائل إلكترونية ونوعاً من المذكرات اليومية بهدف التتفيس عن مشاعرها وسط ذلك الجو المرير للحياة في ظل الاحتلال، خاصة أثناء فترات منع التجول التي كانت تمتد أحياناً على مدى يزيد عن أربعين يوماً متصلة.

تمتد هذه اليوميات على مدى يقارب الربع قرن من الزمن، بين عام (1981) حين وصلت الدكتورة العامری إلى رام الله لتدرس في جامعة بير زيت، وعام 2004. لم تكن في الواقع تفكّر بنشر هذه اليوميات، غير أن إلحاح صديقاتها اللاتي كتبتهما لهن، وتشجيع الكاتبة المغربية المعروفة «فاطمة البرنيسي» التي التقت بها في سويسرا أقنعها بأن تنشرها حيث حملت عنوان «شارون وحماتي» تلجمأ الدكتورة العامری إلى أسلوب السخرية في تعبيّرها عن الواقع المحيط بها. ولكن هذه السخرية تقطر

بأقصى درجات المراارة حيث تقول في مقدمة الكتاب الذي نشر بالإنجليزية في كل من أميركا وبريطانيا ثم ترجم إلى لغات عدّة: «تبدأ هذه اليوميات منذ دخولي للأراضي المحتلة حيث غادرت أمي وعمان، والمدينة التي كبرت فيها وعشت معظم أيام حياتي، وتوجهت إلى رام الله التي غدت تحت الاحتلال. كانت من المقرر أن تقصر إقامتي فيها على ستة أشهر، ولكنها امتدت لتصبح رحلة حياة برمتها، إذ عشت في رام الله، وعملت، ووّقعت في الحب وتزوجت وأصبحت لدى حماة».

«تروي هذه اليوميات وقائع حياتي اليومية تحت الاحتلال ومواجهاتي مع ما يسمى «الإدارة المدنية الإسرائيلية» وجنودها. كتبت معظم هذه اليوميات إبان أحداث سياسية رئيسية في حياة الفلسطينيين في المناطق المحتلة خلال العقد ونصف العقد الماضيين: الغزو الإسرائيلي لجنوب لبنان عام (1982)، والانتفاضة الفلسطينية الأولى بين عامي 1987 و1993، وحرب الخليج الأولى عام 1991، والانتفاضة الفلسطينية الثانية في شهر أيلول عام (2000) والغزو العسكري للمدن والبلدات الفلسطينية الرئيسية، وختاماً إبان بداية بناء جدار الفصل العنصري - عام 2003». الفصل الذي تعبر فيه بسخرية أشد مراارة من العلقم هو ذلك الذي تحدث فيه الكاتبة عن تمكّنها من دخول مدينة القدس لساعات محدودة بفضل كلبها «ثورة» التي تسمى لها أن تحمل جواز سفر القدس.

ولكن، أليس من العجيز بنا أن نبدأ مع كتاب الدكتورة العامري منذ بدايتها، من لحظة وصولها إلى مطار اللد في صيف عام 1995 قادمة من أدنبوره حيث كانت قد درست ونالت شهادة الدكتوراه من قبل. وحين بادرها ضابط الأمن الإسرائيلي بالسؤال لماذا كانت دمشق هي مكان ولادتها أجابت «تطردونا من يافا ثم تتساءلون كيف ولدنا في مكان آخر؟ وتضيف:

«اندفعت هذه الكلمات من فمي لأجيب عن السؤال الأول لقائمة طويلة من الأسئلة وجهها إليّ ضابط الأمن».

«كانت الساعة الرابعة والنصف فجراً في يوم صيفي حار من عام 1995، وكانت منهكة إثر رحلة استغرقت حوالي خمس ساعات قادمة من لندن. كل ما كنت أتمناه هو أن أسرع في الخروج من المطار حيث ينتظرنـي إبراهيم الذي تكرم بالمجيء من رام الله في هذه الساعة المبكرة ليأخذني من المطار».

تضاعف قلقى وغىظى حين وضعت موظفة الجوازات بطاقة وردية اللون داخل جواز سفرى الفلسطينى. ليس لدى مشكلة مع اللون الوردى ولا مع الجواز الفلسطينى بالطبع، ولكن كل ما كنت أريده في تلك اللحظة هو بطاقة بيضاء. فالبطاقة الوردية تعنى، كما تعلمت من خبرتى مرات عدّة من قبل، هو أتوماتيكياً، ساعة إضافية على الأقل مع ضباط الأمن في المطار.

كم كنت أتحرق لبطاقة بيضاء!

كرر الضابط السؤال «لماذا ولدت في دمشق؟» معرباً عن عدم رضاه عن إجابتي السابقة.

لم أكن في حالة نفسية تمكّنني من القول لضابط الأمن بأنّ والدي ذهب إلى بيروت من يافا عام 1940. وما أن رأى أمري الدمشقية حتى سحرته كلياً. كانت في الثامنة عشرة، وهو في الثالثة والثلاثين من عمره وقد تخرج في الجامعة الأميركية في بيروت قبل اثنى عشرة سنة، في حين كانت هي تدرس في الكلية التدريبية البريطانية - السورية ببيروت.

في اللحظة التي وطئت فيها قدماء الباحة الساحرة لذلك البيت الضخم في دمشق القديمة وأيقن مدى ثراء أبيها التاجر حتى بدأ أمله يتلاشى في الزواج من هذه الفتاة طويلة القامة بعينيها الخضراوين الضاربتين إلى اللون الرمادي. غير أن هذا الحلم ما لبث أن تحقق، وإن تحطم أحلام أخرى عديدة وعاش أبي وأمي حياة معدنة.

لم أكن في مزاج يتبع لي أن أقول له بأنّ والدي توفي في شهر كانون الأول عام 1978 نتيجة لنبوة قلبية أثناء وجوده في «براغ» لحضور مؤتمر للكتاب، وكان الكاتب الفلسطيني المعروف «إيميل حبيبي» آخر من رأه قبل موته وأمضى الليلة معه.

لم أكن كذلك في مزاج يتبع لي إبلاغ ضابط الأمن الإسرائيلي بأنّ أمري كانت تعود من القدس إلى دمشق في كل مرة لكي تضع مواليدها في أعوام 1943 و1944 و1949 حيث أنجبت شقيقاتي، ثم شقيقى بعد سنوات، وما لبثت أن توجهت من عمان إلى دمشق حيث أنجبتهن بعد سنتين من ذلك. لم أكن لأعترف له بذلك فمن شأن هذا أن يزيد من تعقيد الأمور ومن قلق الضابط على أمن إسرائيل ويطيل بالتالي أمد استجوابي.

تساءل: «هل عشت في دمشق؟»

«كلا!»

لم أكن في حالة نفسية لكي أقول له إن أمي المدمنة على العمل ولديها مؤسسة للطباعة والنشر وتتوق للتخلص منها كانت ترسلنا في الأسبوع الأول من عطلتنا المدرسية إلى بيت أبويها في دمشق أو إلى أقاربها في بيروت، وذلك حتى بلغت الثامنة عشرة وذهبت إلى بيروت لأدرس الهندسة المعمارية في الجامعة الأمريكية هناك: كت وأخي أيمن بالذات نسعد لقضاء قسم من عطلتنا الصيفية إلى جانب خالتي غير المتزوجتين «ناهدة» و«سعاد» أو التي تمت تسميتها على اسمها واللتين كانتا تفسدانا بدل الهماء، وكذلك اختي اللتين بلغتا سن المراهقة. كانت خالتانَا تأخذاننا لنقطف ثمار الكرز في البيت الصيفي لخالي «فريزة» في الزبداني، المصيف الجبلي الذي يبعد عن دمشق مسافة خمسة وعشرين ميلاً تقرباً إلى الغرب من العاصمة. وفي يوم الجمعة كنا نساعدهما في توضيب الطعام والبطيخ استعداداً لنزهة في أحد المطاعم العديدة التي تنتصب على طول نهر بردى (الذي يمتليء بالبطيخ لكي يبرد) لدى مرور النهر في ضاحية «دمّر» الخضراء الخصبة. أما ذروة العطلة فهي معرض دمشق الدولي حيث تحرصن خالي ناهدة على شراء ما تعتبره أحدث الصناعات الروسية، وهي مجموعة اللعب الروسية المسماة «الماريوتتشكا» والسيارات والطائرات الخشبية لأنخي أيمن. وعندما تنفذ كل المشاورير لديها تأخذها بلغتا سن المراهقة. كانت خالتانَا تأخذاننا لنقطف ثمار الكرز في البيت الصيفي لخالي «فريزة» في الزبداني، المصيف الجبلي الذي يبعد عن دمشق مسافة خمسة وعشرين ميلاً تقرباً إلى الغرب من العاصمة. وفي يوم الجمعة كنا نساعدهما في تهيئه الطعام والبطيخ استعداداً لنزهة في أحد المطاعم العديدة التي تنتصب على طول نهر بردى (الذي يمتليء بالبطيخ لكي يبرد) لدى مرور النهر في ضاحية «دمّر» الخضراء الخصبة. أما ذروة العطلة فهي معرض دمشق الدولي حيث تحرصن خالي ناهدة على شراء ما تعدد أحدث الصناعات الروسية، وهي مجموعة اللعب الروسية المسماة «الماريوتتشكا» والسيارات والطائرات الخشبية لأنخي أيمن. وعندما تنفي كل المشاورير لديها تأخذنا إلى سوق الحميدية حيث تتمشى ونظفني عطشنا بتناول البوظة العربية المعجونة بالفستق والمسكدة العربية في محل (بكداش). وبعد مرور أربعين سنة مازلت أذكر طعم المسكدة العربية. أما بعد الظهر وبينما خالي ترقدان في قيلولتهما نلعب حول نافورة الماء الضخمة في منتصف «الديار» مع أبناء خالتانَا

وأخواانا العديدين. ولكن عطلتنا الصيفية لا تكتمل من دون الذهاب إلى بيروت. وبعد أيام عدة من «النق» توافق خالتاي على مرافقتنا أو إرسالنا وحدنا إلى خالنا ممدوح وختالنا «فردوس» في «زقاق البلاط».

ولتجنب غضب خالي الشديد كنا نقضي معظم النهار ونحن نسبح عند شاطئ «السان جورج» المزدحم في بيروت على الرغم من الرطوبة والحر، وفي نهاية عطلة الأشهر الثلاثة، وقبل يوم أو يومين فقط من بداية المدارس نصل إلى عمان، وأول ما تفعله أمي هو الشكوى من سمرتنا، فالدمشقيون مهووسون بياض البشرة ولا يتقبلون مفهوم موضة السمرة الناتجة عن التعرض للشمس.

«هل لك أقارب في سوريا؟»
«كلا» نهاية المحادثة.

لم أكن في مزاج يجعلني أقول لضابط الأمن في مطار اللد بأن أمي هي الأصغر في عائلة تتكون من أحد عشر فرداً، وهذا ليس إلا عائلتها الصغيرة المباشرة. لدى أربع حالات وأربعة أخوال، وأكثر من عشرين من أبناء الأخوال والحالات، وكلهم وعائلاتهم يعيشون في دمشق.

لم أكن في حالة نفسية لأقول للضابط الإسرائيلي بأن مستلزمات أمي كانت ترسل منذ عام 1950 وحتى الآن من دمشق كل أسبوع. كان من المستحيل إقناعها بأن هنالك لحم وخضار وفاكهه جيدة في عمان. وهذا كان يحصل أيضاً حين عاشت في كل من السلط والقدس، وال فترة الوحيدة التي كانت تشتري فيها مستلزماتها من السوق المحلية كانت في سنة 1968 حين كنا نعيش في القاهرة. ولكنها كثيراً ما كانت تشتكى بأن طياري الخطوط الجوية المصرية ليسوا متعاونين شأن سائقي سيارات الركاب بين دمشق وعمان.

لم أكن في مزاج يسمح لي بأن أخبره بأن دمشق ليست مجرد قاعدة عسكرية تمتليء بصواريخ سام (1) وسام (2)، كما يبدو أنه يظن؛ بل مدينة تضج بالحياة، خاصة لدينا في المدينة القديمة حيث ما يزال بيت جدي قائماً حتى الآن.

كان من الصعب علي أن أشرح لضابط الأمن الإسرائيلي بأنني كثيراً ما غبطت والدي؛ بل وأجدادي لأنهم عاشوا في تلك المدن الجميلة في المنطقة وأنه كان يمكنهم التنقل بينها بكل يسر وسهولة ولا يتطلب تفتيشاً وقيوداً أمنية. وكان يدهشني

وصف أبي لتنقله بين يافا وبيروت وبينهما غداء في مطعم عند شاطئ البحر في صيدا، وما سحرني أكثر من كل ذلك وصف أمي لزيارة قامت بها عائلتها حين كانت في الرابعة من عمرها في عام (1926) لمنزل عائلة والدتها، آل عبد الهادي، في قرية «عرابا» في فلسطين.. وأكثر ما سحرني وصفها للطريق بين دمشق وعرابا والذي يمر عبر وادي اليرموك وسهل «ابن عامر» الجميل، وساحل جنين. كانت تقول: توجهنا أولاً إلى أقارب لنا في نابلس وبعد أيام استكملنا طريقنا إلى عربا على صهوة الجياد وهو ما سحرها هي.. وما يزعجني الآن هو استحالة التنقل بين عرابا ودمشق.

سلموني رجل الأمن كما سلم جواز سفري إلى ضابطة أمن تجلس في إحدى الغرف خلف مكتبي وتركتني وحيدة معها.

أخذت تقلب جواز سفري ثم سألتني بعذائية: «ماذا كنت تفعلين في لندن». أجبتها وأنا أحدق في عينيها مباشرة وبوجه متعب حال من التعبير وبلهجة أكثر عذائية: «ذهبت لأرقص».

«تضنين أنك خفيفة الدم» أجبتني بجدية وبصوت أعلى.

«لا، وهل لديكم مشكلة مع الرقص؟» قلت بصوت أكثر انخفاضاً وإن كان ينم عن سخريّة أشد:

«ما الهدف من زيارتك للندن؟» أجبتها بتضميم «الرقص!».

أخذت تفقد أعصابها بينما بدأ تعبي يتلاشى ونحن نتبادل الأسئلة والإجابات بعد دقائق رفعت سماعة الهاتف وأخذت تتكلم باللغة العبرية التي لا أفهمها كانت تقفز من فمها (مع الجمل العبرية) كلمة «رقص.. رقص.. رقص».

لم أكن في مزاج يسمح لأروي لضابطة أمن بأنني كنت في إجازة في اسكتلندا مع أصدقاء لم أرهم منذ عام 1983 حينما كنت أشتغل على رسالة الدكتوراه في جامعة أدنبرة. لم أكن أريد أن أشرح لها من هم هؤلاء الأصدقاء فاستعرض أسمائهم واحداً واحداً سيرزيد من تعقيد الأمور ويطيل الاستجواب إلى درجة لا تحتمل.

لم أكن أريد أن أقول لها بأن صداقتي مع البعض من هؤلاء تعود إلى السبعينيات، إبان أيامي الجامعية الذهبية في بيروت. فعلى الرغم من أنني متبعة إلا أنني كنت من الحصافة بحيث أدرك بأن كلمة «بيروت» كلمة ترن في آذان ضباط

الأمن في إسرائيل؛ بل إن بعض تلك الصداقات تعود إلى الخمسينيات والستينيات إبان طفولتي ويفاعتي حين كنت في عمان.

ما لبث أن دخل ضابط أمن طويل القامة، ضخم الجثة (من الواضح أنه رئيسها) إلى غرفة الاستجواب. تبادلاً كلمات قليلة بالعبرية مما زاد من قلقي. سألني هذا الضابط بطريقة عدائية كلياً وهو يحدق في عيني: «ماذا كنت تفعلين في لندن؟». أجبت بإصرار: «أرقص».

«أتعرفين بأن رفضك التعاون معنا في الأمور الأمنية سيؤدي إلى اعتقالك؟». أجبته بسرعة فقد استسلمت أمام هذا القرار المضحك: «حسناً، غير أن عليّ أن أخرج لأبلغ إبراهيم الذي ينتظري في الخارج منذ ساعات لكي يأخذني».

«لا، لا يمكنك الخروج! ومن إبراهيم هذا؟ هل هو قريب لك؟». لم أكن أريد أن أقول لضابطي الأمن بأن إبراهيم ليس قريباً حيث لا يسمح لأي من أقاربي أو زوجي أو أصدقائي في رام الله بأن يأتي أي منهم من رام الله لاصطحابي.. وتساءلت بياني وبين نفسي إن كان ضباط الأمن يعرفون بأنني، والكثيرين من الفلسطينيين الذين يعيشون في الضفة الغربية يحتاجون أنماطاً عددة من الأذونات للتجول: إذن للدخول إلى القدس، وآخر للذهاب إلىالأردن، وثالث للدخول (إسرائيل)، ورابع للعمل في إسرائيل، وآخر مستحيل للدخول إلى غزة، وإذن مدهه أربع ساعات لاستخدام المطار، وهي فترة تسمح بالوصول إليه من دون أي وقت إضافي إن حدث «ونفس» أحد الدواليب لا سمح الله.

إبراهيم هو واحد من ثلاثة سائقين في رام الله لديهم سيارة ذات لوحة صفراء مما يتبع لهم نقل ركاب من وإلى المطار.

لم أكن في مزاج يتبع لي أن أقول للضابط بأن أحد أحلامي هو أن يتاح لزوجي بأن يأتي لاصطحابي من المطار، أو من جسر اللنبي لدى عودتي من إحدى السفرات، فهذه امتيازات لا يحلم بها أي فلسطيني.

«لا يمكنك أن تمنعني من الخروج لأنك إبراهيم بأن يذهب. فليس من المعقول أن أدعه ينتظر أكثر من ذلك، خاصة وأنني سوف أحتجز لوقت أطول!». صرخ الضابط وقد فقد أعصابه: «كلا، لا يمكنك أن تخرجي!».

«أنظر كيف أفعل!» قلت وأنا أستدير وأخرج من غرفة التحقيق إلى إحدى قاعات القدوم المليئة بالركاب الذين جاء الكثيرون منهم للاستمتاع بالشمس وسواحل (إسرائيل) الجميلة، التي تتيح لهم الفرصة للاسترخاء.

كان قلبي يدق وأنا أتوجه نحو بوابة الخروج. وما لبث أن لحق بي رجلان وأحاطا بي، أحدهما على يساره الآخر على يميني، وأخذ أحدهما يردد:

«لا تحملينا على التصرف بطريقة لا نودها».

«أجل! القبض على أمم كل هؤلاء السياح سيخلق مشهدًا غير مستحب بالنسبة للسياحة الإسرائيلية!» صرخت، ثم أضفت: «لماذا لا تتم معاملتي مثل أي من هؤلاء السياح؟».

كنا قد وصلنا ثلاثتنا إلى خارج قاعة القدوم، أمام السائق إبراهيم تماماً: بادرني إبراهيم وهو يصافحني بطريقة رسمية ويترفس بضابطي الأمن: «الحمد لله على السلامة سعاد، خيراً إن شاء الله، أرجو أن تكون الأمور خيراً؟ أين أغراضك؟» أضاف وهو يحاول فهم قصتي وقصة الرجلين اللذين يرتديان ملابس عادية ويطلان بوجهين معاديين.

«هذا ضابطاً أمن يا إبراهيم، وهي قصة طويلة. باختصار، لقد اعتقلت وخرجت لأبلغك بألا تتظرني بعد - أرجوك اتصل بسلام وقل له إنني اعتقلت في المطار». رد إبراهيم وقد صعق: «اعتقلت؟!

أضفت: «لا تقلق، المسألة بسيطة، اعتقلت لأنني قلت لهم بأنني ذهبت إلى لندن لكي أرقص!».

تساءل وقد بدت عليه دلائل الصدمة الكلية: «ترقصي؟ هل قلت لترقصي؟». يا إلهي، هذا ما كان ينقصني، يبدو أن إبراهيم استهجن رقصي في لندن أكثر مما استهجه ضباط الأمن. ماذا يمكنني القول؟ لطالما اعتقدت بأن الاحتلال دمر روح الإسرائيليين والفلسطينيين على السواء.

كانت هذه آخر الكلمات التي تبادلتها مع إبراهيم قبل أن يقترب منه أحد الضابطين طالباً منه مرفقاًهما.. اختفى الرجال الثلاثة المعادون للرقص متوجهين إلى الداخل بينما وقفت أنا خارج المطار، دون جواز سفر أو أمتعة.

أخذت أئنْب نفسي: كل هذا بسبب خفتك وعيشك يا سعاد!

بعد أقل من نصف ساعة ظهر إبراهيم قادماً عبر البوابات الكبيرة لقاعة القدوم وهو يدفع عربة أمتاعي بإحدى يديه ويلوح بجواز سفر باليد الأخرى وقال: «هيا يا سعاد، لنذهب».

ماذا حدث يا إبراهيم.. قل لي؟

أجاب بلهجة متبرجحة: «الابد أن يتحدث رجل مع الرجال.. هيا يا سعاد، لنذهب».
قلت لهم بأنك غريبة الأطوار!».

صحت: «ما هذا الكلام يا إبراهيم؟»؟

ولكنني قلت لهم كذلك بأنك أستاذة مهمة في جامعة بيرزيت في قسم هندسة العمارة، و... و ماذا قلت لهم أيضاً؟

«يكفي يا إبراهيم، خلص!» أدركت فجأة كم يعرف إبراهيم عن كل شخص يعيش في رام الله، فالقليل والقال حول رام الله هو السبيل الوحيد للتغلب على الملل الناشئ عن تنقله ليلاً ونهاراً بين رام الله ومطار تل أبيب.

غير أن ما أقلقني بالذات هو ما الذي خربه إبراهيم من أمروري بتأكده بأنني لم أكن في الواقع أرقص في لندن!

لنر الآن كيف تمكنت الدكتورة سعاد العامري من دخول القدس لعدة ساعات وأسعدت عينيها برؤية معالمها المقدسة من دون أن تحصل على إذن لذلك من سلطات الاحتلال.

الفضل في ذلك يعود لكتبتها «نور» ولجواز سفر القدس الذي تحمله. كانت لدى الدكتورة العامري من قبل كلبة أرادت أن تطعمها ضد داء الكلب. وحين تبين للطبيب البيطري في رام الله أن الكلبة أنشى وأنها لا تنتمي لسلالة مرموقة، بل هي ما سمتها الكاتبة سلالـة «بلدية»، استنكر ذلك الطبيب البيطري ذلك الحرص على تحصينها ما دامت «أنشى» ومن سلالـة «بلدية».

أثار هذا الموقف غضب الدكتورة العامري كأنشى وكمواطنة فلسطينية، أي «بلدية». ولذا اضطررت حين اقتنت كلبة أخرى للتوجه إلى بيطـريـة إسرائـيلـية لإعطـائـها لـقـاح دـاء الكلـب، وهذا ما تروـيه الكـاتـبة بـسـخـريـتها المـرـة فـتـقولـ:

«كـانـتـ السـاعـةـ العـاـشـرـةـ وـالـنـصـفـ لـيـلـاـ حـينـ سـمعـتـ صـوتـ صـرـيرـ منـ خـارـجـ الـبـيـتـ».

وما أن فتحت باب الحديقة حتى قفز مخلوق أسود اللون متاهي الصُّغر وركض ليختفي خلف أصص النباتات العديدة في الشرفة الأمامية.

أشعلت النور وأخذت أقتش خلف الأصص واحداً بعد الآخر. وما لبثت أن رأيت أذنين كبيرتين كأنهما وطاوطان في رأس جرو أسود ضئيل الحجم. مددت يدأ مرتجفة لأنقط جروأ كان يرتجف أكثر مما تفعل يدي. كانت كلبة بحجم قبضة اليد.

لم تمض ساعات حتى أصبحت نورة لا نفترق قط. صارت ظلي الصغير، وسرعان ما كبرت لتصبح بحجم قبضتي. أخذت ترافقني أينما ذهبت: إلى مكان عملي، وموقع البناء التي أتردد عليها، وإلى بيت حماتي وبيوت بعض أصدقائي.

وعلى العكس من كلبي السابقة، كانت نورة تنتمي لسلالة خاصة جداً فهي من نوع «الترير» وهو صنف صغير الحجم، ذكي ونشط من كلاب الصيد. ولكن نورة ظلت بحاجة للقاح الكلب، ولم يكن إلا الطبيب البيطري هشام ليعطيها هذا اللقاح.. وبما أنه عنصري ومعاد للجنس الآخر قررت ألا أتعامل معه ثانية.

كان علي أن أقرر بعد شهور من التردد: أيهما أصعب، العودة إلى الدكتور هشام أم اللجوء إلى بيطري إسرائيلي قد يكون عنصرياً إزاء العرب ولكن ليس إزاء الكلاب.

كانت هنالك طبيبة بيطرية في عيتروت، وهي منطقة صناعية إسرائيلية لـ مستوطنة غير شرعية بنيت على أرض فلسطينية على الطريق الوacial بين رام الله والقدس). تبعد جمعية حماية الحيوانات من العنف مسافة نصف ميل عن الحاجز المقام قبل مدينة القدس والذي أقيم في شهر مارس / آذار (1992)، في الوقت ذاته الذي كانت تجري فيه محادثات السلام الفلسطينية (الإسرائيلية) في العاصمة الأميركية واشنطن.

قلت متبجحة للدكتورة البيطرية «تamar» وهي تحتضن نورة: «إنها لعبة صغيرة من سلالة الترير مانشستر».

أجبتني «رائعة، ما اسمها؟».

قلت مفتخرة: «نورة».

«واسمك أنت؟»

«سعاد».

«فاتنة أليس كذلك؟». قلت وأنا أحارب أن أتصرف بالهدوء الممكن مدارية عصبيتي. سيطرت عليّ خشية بأن يكون هنالك من رأني أتسدل إلى جمعية «حماية الحيوانات من العنف» في «عيروت». شعرت بالارتياح لأن اللافتة المثبتة على باب العيادة لا تشير بأن العرب حيوانات.

وضعت الدكتورة تامار نورة على طاولة عمليات صغيرة خاصة في منتصف غرفة الفحص وأضافت: «لنر الآن. لنفحص عينيها، وأذنيها وأسنانها الصغيرة، ومن ثم نعطيها لقاح الكلب» والأخر ضد الإنفلونزا وكوكيل لقاحات أخرى».

قلت ممازحة لمداراة عصبيتي: «أرجو أن يكون كوكيل لا كحولي»، ثم أضفت: «ماذا بشأن ضغط الدم والسكر؟».

تجاهلت الدكتورة تامار ما قلت وخرجت من المكتب. ربما كنت غبية حين تلفظت بهذه التعليقات، ولكنني كنت أود التتفيس بما أشعر به من توثر. ما لبست الدكتورة تامار أن عادت خاوية اليدين.

قالت بلهجتها الإنجليزية الجادة: «يبدو أن لدينا هنا مشكلة صغيرة يا «سوان»، أجبتها وأنا أتجاهل لفظها الخاطئ لاسمي لرغبتني بمعرفة المشكلة». تساءلت: «ما هي يا دكتورة؟».

«قالت إن نورة تعيش في رام الله؟».

أجبت بعصبية: «أجل، معي بالطبع!».

«ولكن لقاحات بلدية القدس مخصصة لكلاب القدس فقط».

قاطعت الدكتورة تامار قائلة: «ولتكن تعرفين بأننا ممنوعون من العيش في القدس لأننا نحمل هوية رام الله».

قالت: «لا حاجة لتبدل مكان الإقامة، هل أنت مستعدة لدفع تكلفة اللقاح؟».

أجبت: «بالطبع، سأدفع». وفتحت شنطتي وأخرجت كل ما فيها من نقود..

قالت: «مئة وعشرين شينكل». أعطيتها النقود فخرجت من المكتب ثانية.

احتضنت نورة التي كانت ترتجف وتهالكت على كرسي بجانب النافذة، وأخذت أترفس في ذلك العدد الغريب من النساء والرجال الفلسطينيين الذين يصطحبون كلابهم وقططهم طلباً لخدمات الدكتورة تامار. وتساءلت فيما إن كانوا يهربون هم أيضاً من الدكتور هشام. غير أن إمارات الارتياح والثقة بالنفس كانت تبدو عليهم، على العكس مني.

سمعت صوت الدكتورة تقول قبل أن أراها تدخل المكتب: «ما زالت لدينا مشكلة صغيرة أخرى».

تساءلت بعصبية بعد أن وقفت: «ما هي؟».

هذه الشهادة صادرة عن بلدية القدس ولست متأكدة من أنَّ السلطة الوطنية الفلسطينية في رام الله والتي أنشئت أخيراً تعترف بها.

لابد أنها تمزح، هذا ما فكرت به، ولكن لهجة الدكتورة كانت جادة تماماً. (كان الناس في ذلك الحين يتحدثون بجدية عن اتفاقية أوسلو).

لم أستطع كتم ضحكتي إذ لم أكن قادرة على تفسير جدية الدكتورة تamar.

أجبتها: «لا عليك يا دكتورة تamar. ليت السلطة الوطنية الفلسطينية تعترف بشهاداتها هي نفسها، دعكِ من كلاب يحملون شهادات القدس».

راقت الدكتورة تamar بحرصن وهي تملأ جواز سفر نوره الأصفر والأسود. الاسم، اسم الأب، اسم الأم، السن، السلالة، سلالة الأب، سلالة الأم، قائمة باللقاحات المطلوبة، تاريخ إعطائها، تاريخ اللقاح التالي، ملاحظات، اسم الطبيب، وختاماً اسم صاحب الكلبة.

سألتني: «هل لديك صورة؟؟».

أجبت: «صورتي أم صورة نوره؟؟ وكلي أمل بنجاح خطتي.

أجبت: «نوره!!».

لم تدرك الدكتورة تamar ولا نوره مدى جديتي في استبدال صورة نوره بصورتي، ولست أعتقد بأن أيّاً منهما تدرك مدى استحالة حصول الفلسطينيين على هوية القدس، هذا إن تركنا جانبًا جواز سفر القدس. فكرت في صديقي المقدس «نظمي جبة» الذي قضى زوجته ست عشرة سنة بانتظار هوية القدس، سوف أخفى جواز سفر نوره بالتأكيد عن «سمير هليلة» الذي فشل في الحصول على هوية القدس على مدى أربع وعشرين سنة من زواجه من سوسن المقدسية.

لم أكن أريد التفكير بالرائعة ياسمين، الطفلة الوحيدة لسوسن وسمير، إذ ترفض إسرائيل منحها هوية القدس لأن أباها يحمل هوية رام الله الفلسطينية، وترفض السلطة الفلسطينية منحها هوية فلسطين لأن أمها تحمل هوية القدس الإسرائيلية.

لو تم احترام التقاليد اليهودية والعربية وكانت ياسمين تحمل هويتين اثنتين، إحداهما تبعاً لأمها وأخرى تبعاً لوالدها، ولكنها لا تحمل أيّاً منها.

فكرت أيضاً بصديقي العزيز «عط الله الكتاب» الذي فقد مؤخراً هوية القدس لأنه تزوج من «أليا» وهي ألمانية الجنسية، كما فكرت بعشرات آلاف الفلسطينيين الذين فقدوا هوية القدس التي كانت لديهم، وبكل الآخرين الكثيرين الذين ظلوا ينتظرون لسنوات من دون جدوى للحصول على هوية القدس.وها هي نورة الصغيرة تحمل جواز القدس.

حملتها وقبلتها قبلة كبيرة وأنا أقول: «يا لحسن حظك يا صغيرتي».

«إحرضي عليه. احمليه معك إن سافرت إلى الخارج».

«تعنين الجواز؟»

«أجل!» أجبتني الدكتورة تamar.

حدجتني كل من الدكتورة تamar ونورة بنظرة استغراب نظراً لأنه لم يكن لدى أي منهما ميول سياسية واضحة. أذهلني كيف أنهما تأخذان أمر كونك مقدسياً أمراً مفروغاً منه لا يثير أي تساؤل. خرجت وأنا أحمل نورة الصغيرة بيدي اليسرى، وجوازها وبكل حرص بيدي اليمنى.

قلت: «هل تعرفين يا نورة بأن هذه وثيقة ستمكنك من اجتياز الحاجز بينما أحتاج أنا وسياري لإذنين اثنين لأجتاز الحاجز؟».

نظرت نورة إلي وهي تحني رأسها الصغيرة قليلاً وهزت ذيلها الطويل وأخرجت رأسها من نافذة السيارة وتنشقـت.

ما لبشت أن قررت بعد فترة وجيزة استخدام جواز نورة.

«هل لي أن أرى الإذن الخاص بك وبالسيارة؟» هذا ما بادرني به الجندي الواقف عند حاجز القدس.

«ليس لدى إذن، ولكنني سائقة هذه الكلبة المقدسية!».

«ماذا تقولين؟» تسأـل الجندي وهو يأخذ الجواز ويقلب أوراقه وقد بدت بوادر السخرية على ملامح وجهـه.

قلـت: «أنا سائقة الكلبة، وهي من القدس كما ترى، وهي لا تستطيع قيادة السيارة أو الذهاب إلى القدس بمفردها!»

قال بالإنجليزية وهو يلديغ بحرف «الراء» شأن ما يفعله الإسرائيليون وهم يتكلمون الإنجليزية: (And you argh hergh dgrivegh?). «وأنت سائقتها؟» وضحك بملء فمه.

ضحكـت وأنا أجـبيـه: «أـجل لـابـدـ أنـ يكونـ هـنـاكـ سـائقـ لـهـاـ». تـمـعنـ فيـ وجـهـيـ وـرـبـتـ عـلـىـ رـأـسـ نـورـةـ الـتـيـ كـانـتـ مـاـ تـزاـلـ تـمـدـهـ مـنـ النـافـذـةـ، وـنـاوـلـنـيـ جـواـزـهـاـ وـهـوـ يـقـولـ بـصـوـتـ مـرـتفـعـ: «ـتـابـعـيـ طـرـيقـكـ!ـ» دـسـتـ عـلـىـ دـوـاسـةـ الـبـنـزـينـ بـقـوـةـ وـنـورـةـ مـاـ تـزاـلـ تـحـشـرـ نـصـفـ جـسـمـهـاـ الضـئـيلـ مـنـ النـافـذـةـ، وـأـسـرـعـنـاـ فـيـ طـرـيقـنـاـ إـلـىـ الـقـدـسـ. لاـ يـلـزـمـ الـأـمـرـ إـلـاـ الـقـلـيلـ مـنـ السـخـرـيـةـ، وـهـذـاـ مـاـ قـلـتـهـ لـنـفـسـيـ بـيـنـماـ كـانـاـ كـنـاـ أـنـاـ وـنـورـةـ نـجـتـازـ الـحـاجـزـ مـنـ جـدـيدـ فـيـ طـرـيقـ الـعـودـةـ مـنـ أـمـامـ الـجـنـدـيـ نـفـسـهـ وـنـحـنـ نـمـضـيـ إـلـىـ رـامـ اللـهـ فـيـ عـصـرـ ذـلـكـ الـيـوـمـ!

ترجمة عن النسخة الإنجليزية من كتاب «Sharon and my Mother - in -

■.law

متابعات

هدى أنتيبا

اللعبة النظيفة

«فاليري بليم» عميلة سرية سابقة في «السي أي اي» تمت عملية إحراقها للضغط على زوجها الذي رفض التوقيع على وثائق ملقة حول صفقة من اليورانيوم زعمت إدارة «جورج بوش الابن» أنها توجهت من النiger إلى العراق أيام صدام حسين.. نشرت دار «سايمون وشوستر» الأمريكية رواية «فاليري بليم» التي تناولت تلك الحادثة لكن بعد أن قامت أجهزة الاستخبارات الأمريكية بشطب المقاطع التي تدينها.. وتحمل الرواية عنوان «اللعبة النظيفة» لينتقل موضوعها إلى الفن السابع وتتحول إلى فيلم آخر جه «دoug Liman» وقامت ببطولته «ناعومي واتس» في دور «فاليري بليم».. ولأن زوج «فاليري» يشغل منصب السفير الأمريكي في النiger يكلف بالتحقيق في صفقة اليورانيوم التي اشتراها «صدام حسين» كما زعمت وكالة الاستخبارات الأمريكية.. لكن السفير لا يعثر على أية شحنة من اليورانيوم تتجه إلى العراق.. وعندما يكتب الحقيقة في تقريره لا يلقى أي استحسان من قبل «ديك تشيني» نائب الرئيس السابق «جورج بوش الابن» عام 2009.. فكل من «تشيني» و«بوش الابن» كان يكذب في تصريحاته ليسوغ غزو العراق انطلاقاً من تلك المزاعم حول أسلحة الدمار الشامل التي يمتلكها العراق.. وتتخذ الاستخبارات الأمريكية قرار كسر إرادة هذا السفير العنيد من خلال تلفيق تهمة لزوجته «فاليري بليم ويلسون»، مدير العمليات السرية في «السي أي اي»... فتقوم تلك المنظمة بتدمير وقتل كل من له علاقة بالمديرة «بليم» أكان عميلاً في الشرق الأوسط او في

نيجيريا.. وعلى رغم من أن رواية «اللعبة النظيفة» تكشف بالأسماء المستعارة أحياناً والحقيقة أخرى خلفية عملية تم خضت عن غزو العراق واحتلال أرضه - إلا أن الشخصيات التي ثبت تورطها في تلك الأكاذيب ظلت حرة طلقة بعد أن أصدر بوش الابن بحقها قرار العفو العام.. ورغم أن جد تلك العملية حاخام يهودي إلا أن زوجها لم يتمكن رغم نفوذه الواسع من إعلان براءة زوجته المدانة لأنهما رضا الالتزام بسياسة البيت الأبيض.. لتشير تلك الرواية كإدانة للسياسة الأمريكية العدوانية والتي تعمل على تعميم الفوضى المدمرة في عالم اليوم تحت تسميات شتى..

قصر المرايا...

لأن «آميتاب غوش» أبرز أدباء الهند المعاصرين تحقق روايته الحدث: «قصر المرايا» أعلى نسب مبيعات ليس فقط في شبه القارة الهندية وإنما كذلك في الدول الأنجلوسаксونية دون استثناء.. حطت تلك الرواية في وجهات المكتبات أواخر صيف 2011 لتسجل أرقاماً قياسية في الترجمة والتصوير السينمائي والتلفزيوني لأن «آميتاب غوش» لم يتناول تقاليد المستعمر الأبيض الذي احتل بلاده قرابة 400 سنة - بسطحية لا بل انتقد ممارسات الإنكليز في الهند بشدة.. فالرجل الأبيض استغل الأيدي العاملة الهندية السمراء أبغض استغلال.. أيادٍ كانت تشكل مستودعاً رخيصاً اعتمدت عليه بريطانيا العظمى لبني أمبراطوريتها المتراصة ولتدخل العصر الصناعي من بوابته الواسعة.. فمن خلال ثلاثة أجيال من الشخصيات التي عاصرت القرنين التاسع عشر والعشرين يتعرف القارئ إلى قساوة المستعمرين وانعدام الرحمة في نفوسهم.. ألم يترك هذا المستعمر الإنكليزي الأبيض الفتات وأي فتات للشيبة الهندية كي تعمل من دون أن تسد رمقها؟ تنتقل أحداث «قصر المرايا» من مزارع الشاي إلى قصور المهراجات في الهند وبورما حيث ينتشر المستعمرون البيض وبأيديهم السيطرة يؤججون الحروب الأهلية التي ستؤدي إلى إخضاع الهنودس لرغباتهم.. هذا ويرى النقاد أن هذه الرواية تقترب إلى حد كبير من «ذهب مع الريح» رواية «مارغريت ميشيل» الذائعة الصيت.

«فاسكينز» والأدب العالمية..

استطاع «خوان غابريل فاسكينز» التربع أخيراً على عرش آداب أمريكا اللاتينية رغم أنف أنصار ما يسمى «بالآداب العالمية»... و«فاسيكينز» من مواليد «بوغوتا» لعام

يعيش منذ مطلع الألفية في برشلونة الإسبانية وتحقق روائعه النجاح على غرار «القصة السرية» و«كوسينا غوانا» و«عشاق العيد» ونشرت قبل أيام باللغة الإسبانية في برشلونة.. لكن بخلاف الأدباء الذين سبقوه لم يتوقف «خوان فاسكيز» مطلولاً عند عصابات المخدرات في كولومبيا الذين تدعمهم الاستخبارات الأمريكية كما في روايته «القضية» وحصدت جائزة «ألفا غوارا» لهذا العام.. فقد كشف هذا الروائي والقاص الكولومبي موجات العنف والإرهاب التي هزت بلاده قبل عقدين من الآن حين كانت واشنطن وزينتها يعملون على زعزعة أمن واستقرار دول أمريكا اللاتينية وبكافحة الوسائل.. وهما في مجموعته القصصية الجديدة «عشاق العيد» يعمد إلى تعرية أدوات الاستخبارات الأمريكية ليس فقط في كولومبيا وإنما كذلك في بلجيكا حيث أقام الأديب عدة أشهر مطلع التسعينيات.. فالقتل المستمر في ثنایا رحلة صيد قرب مدينة «لييج» وصدام السيارات المبرمجة وتفجير شخصيات ذات ميول سياسية تفضح سياسة الولايات المتحدة هناك. وتعبر قصص «عشاق العيد» باريس بعد بروكسل لتحط في إحدى جزر آيسلاند «غريمسي» تحرك خيوطاً خفية وأحداثاً مدججة بالإرهاب والعنف والاتجار بالأسلحة والمؤامرات التي تحاك في الخفاء لقلب الأنظمة وتقطيع أوصال القارة العجوز بشكل أو باخر عاجلاً أم آجلاً.

بايرون «شيللي» وحزب المحافظين

كان لقاء عملاقي الآداب البريطانية في القرن التاسع عشر «بايرون» و«شيللي» عام 1816 في سويسرا بعد أن هربا من موطنهما المملكة المتحدة.. ليعيش الشاعران تجربة «المنفى» فقد طلق بايرون زوجته «آنابيلا ميلبانك» في حين أثارت عدة نصوص كتبها «شيللي» الأوساط الثقافية اللندنية ضده لأنها تدعو للوقوف إلى جانب الإيرلندي ضد الاستعمار البريطاني الذي يعمل على تقسيم الجزيرة الخضراء كما تلقب إيرلندي وإشعال نار الطائفية في تلك البلاد بين الكاثوليك: سكان إيرلندا الأصليين وبين المستعمرين الإنكليز البروتستانت.. ورغم شهرة لورد «بايرون» التي طبقت الآفاق الأوروبية وعدم تجاوز مبيعات دواوين «شيللي» الشعرية مئات النسخ إلا أن صداقتهما كانت شديدة التعبير عن النزعة الرومانسية التي سادت القرن المذكور.. وراح كل منهما يكن لصديقه الإعجاب والتقدير.. تنقل هذا الثنائي خلال تلك المرحلة بين سويسرا وإيطاليا حتى توفي «شيللي» عام 1822 ليتابع «بايرون»

دعمه لحركة التحرر الوطني اليوناني ضد العثمانيين ومساندته للمقاومة اليونانية حتى ضربته الحمى عام 1824 وتوفي على أثرها.. ظل «بايرون» وفياً لموافقه الوطنية منذ أن ألقى خطابه المشهود في غرفة اللورdas البريطانية عام 1812 ولم يتجاوز سن الرابعة والعشرين يندد فيه باستغلال النبلاء للعمال الذين يعانون الفقر والجوع.. لم يتعدد «بايرون» يوماً في إطلاق العنان لكراسيته للمحافظين البريطانيين كما كشفت أبيات «دون جوانه».. كذلك الأمر بالنسبة لهجومه على الدين البروتستانتي وعلى حزب «التوري» المحافظ الحاكم آنذاك.. وقف «شيللي» في الخندق الذي تمرس خلفه «بايرون» ليشن كل منهما في مجموعة من نصوصهما السياسية هجوماً لاذعاً وانتقادات لا يزال مفعولها سارياً إلى اليوم على حكومة صاحبة الجاللة المحافظة.. ولتعمل دار «لوبيرنيه» على طباعة الأعمال الملزمة لشاعرين عاشا الرومانسية بأسلوبهما علمًا ان تلك النصوص ذات الطابع السياسي تنشر اليوم لأول مرة تحت عنوان: «التزامات بايرون وشيللي»...

«إيطاليا» في تشظيها..

على امتداد عام 2011 احتفلت إيطاليا بمرور 150 سنة على اتحادها.. لتصدر عشرات المؤلفات حول ماضي وحاضر ومستقبل شبه الجزيرة الإيطالية.. توقف عند دراسة مقارنة وموثقة قام بها «أنطونيو جيبللي» حول تلك المرحلة وصدرت تحت عنوان: «الديمقراطية المستبدة» عن دار «بيللين»... يتمحور موضوعها حول الشكوك التي تنتاب التيارات السياسية الإيطالية اليوم بالنسبة لمستقبل وحدة البلاد وتبحث الدراسة الطريقة العنيفة التي تمت بها تلك الوحدة عندما فرض «البيمونت» حالة الطوارئ والحصار على المناطق الجنوبيّة لدفعها للانضمام إلى المناطق الشمالية لتناهض النظرية القائلة بأن جنوب إيطاليا يقف حجر عثرة أمام نمو البلاد.. ألم يحلم أنصار «أمبرتو بوسي» بدولة فيدرالية للانفصال عن هذا الجنوب؟ ألم تؤجج العولمة تلك الشكوك حول وحدة إيطاليا؟ ألم يتم إحراق صور «غاريبالدي» في آذار الماضي؟ «غيسيبيي غاريبالدي» الذي قاوم مع رفاقه القوات النمساوية و«المملكة الصقلتين» و«الباباوية» لتوحيد بلاده إيطاليا.. ليتوقف المؤرخ «أنطونيو جيبللي» الأستاذ في جامعة جنوا في كتابه «الديمقراطية المستبدة» عند ابتكارات الفكر الإيطالي خلال الـ 150 سنة الماضية على صعيد «التحولية» و«الفاشية» مروراً

«بالديموقراطية المسيحية» و«إرهاب الدولة» خلال «سنوات الرصاص» وصولاً إلى ما دعاه «الديمقراطية المستبدة» مع سيطرة آلة «برلسكوني» على وسائل الإعلام وغسلها أدمغة الشارع الإيطالي.. لتدخل البلد في نفق أزمة أخلاقية تفتح الأبواب على مصراعيها أمام البحث مجدداً عن معنى الهوية الإيطالية وقد أفرغتها البرلسكونية من مضامينها الوطنية...
مرساة السماء..

هل هناك مكان للفلسفه في عالم اليوم؟ ترد «شنتال ديلسول» بالإيجاب وذلك في كتابها الجديد ويحمل عنوان: «عصر التجديد».. و«ديلسول» فلسفه فرنسيه من نوع آخر تسير على خطى المعلم «أرسطو» في بحثها عن الحقيقة: حقيقة الحياة والموت.. ولأن الحقيقة تحتل قمة القيم والأخلاق منذ «برمنذ نيدس» و«أفلاطون».. حافظ الغرب على تراثه خلال القرون الماضية.. ولن يظل الإنسان الأوروبي رواقاً على غرار «سينيكا» وسفسطانياً يعتقد بمبادئ الفيلسوف «بروتاغوراس» الذي قال: «إن الإنسان مقاييس كل الأشياء» مع عودة الاهتمام مؤخراً بهؤلاء الفلاسفة بعد ان تعجب الغرب من حقائقه وشياطينه وهلوساته.. وتتسائل «شنتال ديلسول» عن جوهر الحقيقة هل هي حلم كما يراه «كونفيشيوس» والفلسفه «التاوية» أم؟...
الآن يحتاج الغرب اليوم إلى الأخلاق والقيم ليخرج تقول الفلسفه «ديلسول» من نفق صراعاته وحروبه الوجودية التي تقاد تأكل الأخضر واليابس وتحرق أصابعه ورأسه معاً؟...

معجم من نوع آخر

إنه «معجم مفاهيم العلوم الإنسانية» الأول من نوعه.. رأى النور في مطلع هذا العام وأشرف على ترتيب مواده «أوليفيه كريستين» وهو مؤرخ يهتم بتاريخ تلك العلوم في أوروبا وصدر عن دار «ميتابول» الباريسية.. شاركت في كتابة مواد هذا المعجم مجموعة كبيرة من الباحثين العاملين في هذا المجال من أنحاء متفرقة من الاتحاد الأوروبي.. وينطلق كل بحث من نشأة كل مفهوم هنا وكيفية تسجيله للصراعات الطبقية والسياسية الماضية والحاضرة وتداعيات كل مفهوم على أرض الواقع وعلاقتها بالعلوم والإنسان معاً.. ومن المفاهيم التي لها علاقة وثيقة بالعلوم الإنسانية واستفاض المعجم في شرحها هناك: «الغرب».. «العلمانية».. «النظام

السياسي».. الحركة العمالية.. «الانتلجنسي».. «الطليعة»... العصور الوسطى.. الإنسانية.. الرأي العام.. العمل.. التاريخ المعاصر.. الانفجار السكاني.. المجتمع.. وكانت فكرة هذا العمل قد طرحتها عالم الاجتماع الفرنسي «بورديو» لكنها لم تتحقق إلا اليوم ليغدو المعجم مرجعاً للعلوم الإنسانية بمفهومها الحديث...

ترويض الوحش...

في أحد روايات الأدب اليونانية «إيرسي سوتIRO بولوس» وصدرت باليونانية تحت عنوان «ترويض الوحش» تعريضة للهواجس اللاأخلاقية للنخب السياسية في أوروبا اليوم.. و.. فيبطل رواية «ترويض الوحش» يعمل مستشاراً لوزير في حكومة أثينا يدعى «آريس بافلوبولس». يرفض الرشاوى ذات الرصيد المحدود التي لا تسد تكاليف رحلة استجمام له ولعشيقاته إلى جزر الباهamas أو هايتى.. ولا تكتفي «سوتIRO بولوس» بكشف هذا الجانب من أخلاقيات بطل روایتها وإنما تتبع مغامراته النسائية والجوانب الخفية من الحياة السياسية لعدد من رفاق معلم «بافلوبولس» من وزراء ينتمون للاتحاد الأوروبي.. وتشكل الأحداث السياسية في بلاد الإغريق منذ مطلع الألفية الحالية خلفية «ترويض الوحش» من خلال ثلاثة أجيال تتراقب على هذا العمل... ويبدو تأثر «آريس» بلغة «كافافي» واضحة إلى جانب تضمينها أسلوب الأنثروبولوجيين الذين تنتمي إليهم تلك الأدب اليونانية.. وتتقد «سوتIRO بولوس» في روایاتها الخمس ومجموعاتها القصصية الثلاث وحتى في مجموعتها الشعرية: النفاق والتديس والدجل السياسي في الغرب وطالبت بالعودة إلى قيم وأخلاقيات الأجداد - لذلك تسلط «ترويض الوحش» الأضواء على تغيير السلوك الإنساني في عصر استهلاكي قوته في عبشه وجنونه.. من هنا جاء تقاطع مصير «كارلا» زوجة «آريس» مع «بيني» العشيقة وتأخذ دور الأولى لتصبح ازدواجية العلاقة ملغومة على غرار المستشار الذي يتحول إلى ثور يحتاج إلى يروضه...

«برازيليا»: مدينة طوباوية..

رغم بلوغ «برازيليا» سن الخمسين العام الماضي إلا أنها لا تزال تجذب المحبين لها من كل حدب وصوب.. وهام [14] باحثاً وصحفياً يتساءلون عن هوية تلك المدينة الرائعة الجمال التي أدرج اسمها في قائمة اليونسكو للحفاظ على التراث الإنساني من خطر الاندثار عام 1987 في مؤلف جمعه وأعده كل من «بيت

كتالدو» و«غراسا راموس» وصدر عن دار «تيمما» في برازيليا تحت عنوان: «برازيليا في سنواتها الخمسين».. يحلل الكتاب تاريخ تلك الحاضرة قبل وبعد ديكتاتورية عام 1964 وصولاً إلى انتشار الجريمة في مجتمع شاب بالمقارنة مع «ساوباولو» العاصمة الاقتصادية للبرازيل.. فيما تضم الأخيرة 18 مليون نسمة لا يتجاوز عدد سكان «برازيليا» الثلاثة ملايين الآن.. أشرف على تنظيمها المهندسان «أوسكار ينمير» و«لوشيو كوستا» لتعدو العاصمة الإدارية للبرازيل في ولاية «غواس» والتي سرعان ما سكنت ضواحيها فئات فقيرة لتصبح رمز المضاربات العقارية.. ورغم أن تصميماً لها جعل منها مدينة طباوية بخلاف ما أراده المستعمرون في جعل كل من «الرييدو جنiero» و«السلفادور» المدن الأولى في البرازيل بعكس «برازيليا» يسرد الكتاب الذين شاركوا في كتابة هذا المؤلف قصص خيارات تعمل على حياة الملابس وعدد من الباعة المتجولين في مدينة برازيليا وجامعي القمامات الذين يتاجرون بزجاجيات تلك القمامات وبموادها الكرتونية والبلاستيكية و.. لينتهي الكتاب عند تسرب المخدرات من «ساو باولو» إلى «برازيليا» ومحاولة تلك الأخيرة التخلص من هذا الوباء الوارد إليها.. لينتهي هذا البحث بتوقع مستقبل أفضل لتلك الحاضرة التي أرادها مؤسسها الرئيس «جو سلينو كوبتيشيك» مدينة طباوية خالية من البطالة والفوضى والفساد.. على غرار المدينة الفاضلة لكن....

رواية «رعوية ثكلى» ..

«لويجي مينيفيللو» روائي إيطالي توفي عام 2007 لتصدر النسخة الثانية من رائعته «كتاب الحياة» اليوم بعد مرور نصف قرن على نشرها للمرة الأولى. وتحمل ذكريات هذا الأديب حول المجتمع الرعوي لإيطاليا بعد خسارتها خلال الحرب العالمية الثانية ونزوح الفاشية عن حياتها السياسية.. ينطلق «لويجي» من قريته «مالو» حيث ترعرع خلال العشرينات من القرن الماضي، في مرحلة ما بين الحررين، وصولاً إلى الأربعينيات مع احتدام المعارك، خلال الحرب العالمية الثانية فوق الأرضي الإيطالية. وفي قرية «مالو» يعيش الفلاحون حياة بؤس وشقاء نتيجة الفقر وتفسّي الأمية رغم التأريخي والتضامن اللذين يكنهما كل فرد في هذه القرية لجاره. يسرد «مينيفيللو» في مؤلفه عادات وتقالييد الحياة الرعوية، وتختلف سكان القرية عن تعليم صغار الفلاحين لضيق ذات اليد. كذلك يروي «القلجي» كيفية تعلقه بمدرسته

التي علّمته القراءة والكتابة وبكاهن «مالو» ودفعه لحب الأرض والإنسان.. لتجمع الرواية بين السيرة الذاتية والبحرين الانثروبولوجي واللغوي مع تضمينها مفردات ومصطلحات من تلك البيئة.. وتکاد تلك المصطلحات تختفي اليوم من شبه الجزيرة الإيطالية.. ويعد الروائي إلى استخدام اللغة المحكية في منطقته والتي لم يعد لها وجود بعد ان سيطرت اللغة الإيطالية الحديثة منذ مطلع الستينيات من القرن الماضي.. ويکاد يكون «لوبيجي مينيفيللو» الأديب الوحيد إلى جانب «غادا» و«باسوليني» الذين ساهموا في حفظ تلك اللغة المحكية الخاصة وقد اندثرت حالياً.... رحلة إلى «مقدیشو»...

«ما إن يسمع المرء كلمة الصومال حتى يتبدّر إلى ذهنه العنف والقراصنة وجحيم الحرب الأهلية».. هذاما فنده الصومالي «نور الدين فرح» في خامس رواياته المكتوبة بالإنكليزية بعد ان أصبح هذا القول صفة تطلقها وسائل الإعلام الغربية على الصومال.. حصدت روايته الجديدة وعنوانها: «المنفى» إعجاب النقاد الأنجلوساكسونيين دون استثناء لا بل تمت ترجمتها إلى الفرنسية والألمانية والإسبانية والإيطالية هذا الصيف.. ونور الدين فرح من الروائيين الناطقين بالإنكليزية في القارة السمراء.. يتمتع بشعبية واسعة عبر ضفتى الأطلسي.. توّجّته الأوساط الثقافية الأوروبية كأهمّ أديب أفريقي معاصر نظراً لسيره على خطى «دانتي أليغييري» صاحب «الجحيم».. وفي روايته الحدث تلك أي «المنفى» يرتحل القارئ مع تحركات البطل «جبلا» الذي يسرد قصة عودته من الولايات المتحدة - حيث كان يعمل أستاذًا - إلى الصومال مسقط رأسه بعد عشرين سنة من الغياب.. لم يصدق «جبلا» الأخبار التي تناقلتها وسائل الإعلام عن الفوضى وال الحرب المستمرة في وطنه.. وصل «جبلا» إلى «مقدیشو» ليتوجه إلى المقبرة حيث ترقد والدته.. لكنه لم يكُد يبرح مدینته إلى الريف حتى يطارده خاطفو ابنة «شقيقة صديقه القديم».. وسرعان ما يجد أمامه عدم استقرار أمني يحيط بضواحي المدينة وريفيها إلى جانب علاقات عائلية عنيفة تدعوه لأنخذ الحيطة والحذر.. فالبلاد تعاني من حرب استنزاف أهلية لا ترحم.. ليتسائل «جبلا»: هل هنا وطنه؟ وهل هو صومالي؟ إن شعوره بالإحباط وبالذنب يرافق صدمة الشعب الصومالي من رؤية «المارينز» يتدخلون في شؤون البلاد والعباد.. ينقل «جبلا» صدى الأحداث التي لا تزال تتداعى في الصومال ليخوض تجربة حمل

السلاح أسوة بعشرات من مواطنه دون ان تغيب كلمات «دانتي» في جحيمه عن ناظريه؛ وقد ضمنها «فرح» روايته «المنفى».. وتصور وصول «جبلة» إلى أقصى قواه الجسدية والعقلية وهو يشاهد وطنه يتحول إلى بلد أشباح...

مفارقات «برينك»..

سجلت «المذكرات» أبرز أدباء جنوب أفريقيا المناهضين للأبارتيد «أندريه برلينك» أعلى نسب مبيع من هذا النوع الأدبي هذا العام.. و«برينك» كما هو معروف كاتب سياسي ملتزم ولد عام 1935 في «فريدي» جنوب أفريقيا.. ينتمي للبويرز «المستعمرين الهولنديين البيض (والبريطانيين) الذين احتلوا تلك البلاد قبل عدة قرون.. حملت له روايته «فصل: أبيض وجاف» جائزة ميدسيس لعام 1980 قبل أن تنتقل إلى الشاشة الفضية عام 1989 عشية إطلاق سراح «الزعيم الجنوب إفريقي «نيلسون مانديلا» بعد 27 سنة قضتها وراء القضبان يتمتع «أندريه برلينك» الذي درس في السوربون (باريس) وأصبح عام 1968 أستاذًا في جامعة «رودس» بشهرة واسعة منذ أن هاجم في روايته «السفير» و«الليالي الحالكة» التمييز العنصري الذي خيم على بلاده عشرات السنين وها هو في مذكراته ونشرت باللغة الإنكليزية بعد الأفريكانية (اللغة المحكمة للبويرز في جنوب أفريقيا ودون فيها روايته: «في الليالي الحالكة») يؤرخ لأبعش المراحل التاريخية التي عرفتها تلك البلاد على امتداد القرن العشرين.. يقول «برينك» في تلك المذكرات ودعاهما «مفتقاتي»: أعمال العنف في جنوب أفريقيا قديمة قدم تلك البقاع جاء بها «البويرز» لتدعم مواقعهم فوق تلك الأرضي الخصبة.. ولا يستثنى العنف كبيراً ولا صغيراً أسود أو خلاسيأً.. يروي «أندريه برلينك» في «مفتقاتي» صداقته مع الشاعر «برتين برايتباخ» توأم روحه وينحدر هذا الأخير كذلك من «البويرز» إلى جانب حبه الجنوبي للشاعرة «انغريد جونكر» وتأثره بمذابح «شاريفيل» التي أيقظت ضميره من غفوة طويلة.. كذلك يفرد «برينك» صفحات صادقة خاصة بزعيم جنوب أفريقي «نيلسون مانديلا» الذي كثيراً ما تحدث إليه عن التمييز العنصري وقد زاره للمرة الأخيرة عام 2007 مع زوجته «كارينا» وهي من أشد المعجبات بالقائد الرئيس الراحل «مانديلا»... وتکاد النزعة الإنسانية تكون القاسم المشترك لأعمال «برينك» وبخاصة «مذكراته» التي أخذت

شكل الذكريات والاعترافات وقصص الرحلات وحتى اليوميات لتجتمع تلك الفنون معاً فتعطي هذا الكتاب أهمية خاصة تؤرخ لسنوات الجمر في بلاد قوس قزح...
جنود صغار..

حصل «ديفيد فينكل» على جوائز صحافية عدّة أبرزها «البولتizer» علماً أنه من أشهر صحافيي «الواشنطن بوست».. صدر له قبل أيام كتاب يحمل عنوان «جنود صغار» عن دار «لافون» يلخص تجربة إقامته خلال عام في معسكر للقوات الأمريكية المنتشرة في العراق.. ويسلط «جنود صغار» الأضواء على يوميات تلك القوات المرابطة في بلاد الرافدين مع تضمّن «فينكل» بداية كل فصل مقتطفات من إحدى خطابات «جورج بوش الابن» يسُوّغ فيها الأخير الغزو الأنجلوساكسوني للعراق.. ويرى هذا الصحفي الكاتب صراعين في تلك الحرب: الصراع الأول داخل أروقة المحاكم السياسية حيث الكلمة الفصل للاستراتيجيين في واشنطن بالنسبة لغزو العراق.. والصراع الثاني يرتبط بتلك السياسة وينتّج عنها وهو يتعلق بالجنود الذين يخوضون المعارك على الأرض.. ويستشهد «فينكل» بـ يوم الرابع من أيلول 2007 حين علق الرئيس الأمريكي السابق على مجريات الأحداث في العراق آنذاك بقوله «أن الولايات المتحدة تضرب مؤخرة العدو دون هواة».. وكانت تلك التعبيرات أسلوباً يعتمد «جورج بوش الابن» لزيادة شعبيته في الشارع الأمريكي كما قال.. لكن في اليوم المذكور يتبع هذا الصحفي انفجارت عبوة ناسفة في طريق شاحنة عسكرية أمريكية كانت على مقربة من الكتبة التي استضافته قتل خلالها ثلاثة جنود وقد الرابع رجله أما الخامس فقد رجليه وذراعه اليمنى ونصف ذراعه اليسرى وأذنيه وأنفه وخضع لثلاثين عملية جراحية لم تنقذه من الموت الذي كان بانتظاره بعد خمسة أشهر واسمه «دانكان» وكان سيببلغ سن العشرين في أيار الماضي».. أما بالنسبة للجنود العائدين إلى وطنهم: الولايات المتحدة فغالبيتهم تعاني من أمراض نفسية شبيهة بتلك التي عرفها أندادهم خلال حرب فيتنام وهو ما دفع الشارع الأمريكي للتحامل على سياسة «بوش الابن» وخلفيته «أوباما» ومن المتوقع يتبع «فينكل» أن تختلف حرب العراق آثاراً سيئة على النسيج الاجتماعي الأمريكي.. فقد أثرت الأحداث التي عايشها هذا الصحفي الأمريكي سلباً على نفسيته وقناعاته التي اهتزت خلال وجوده في العراق ليسجل ملاحظاته تلك بعصبية تترجم التغيير الطارئ على أخلاقياته ونظرته للحياة السياسية في بلاد العم سام...■

٩- النافذة الأخيرة

إشكالات لغوية



أ. عدنان جاموس



إشكالات لغویة

عدنان جاموس

سقى الله تلك الأيام التي كان فيها مجمع اللغة العربية، (الذي كان يسمى آنذاك «المجمع العلمي العربي»)، يسدي خدمات عامة إلى اللغة العربية، تؤتي أكلها ميدانياً على نحو ملموس يوماً بعد يوم، منذ تأسيسه سنة 1919 إلى يوم وقفه عن العمل - لأسباب قالوا إنها مالية - سنة 1933، كما ورد في كتاب العلامة سعيد الأفغاني «من حاضر اللغة العربية» الصادر عام 1961، ومن هذه الخدمات الميدانية: «.. تزويد المصالح الحكومية بما تحتاج إليه من مصطلحات فنية وإدارية.. يتلقفها الأفراد وتحيا في المجتمع..» كما كان المجمع «..يلبي رغبات الأفراد والصحف والجمعيات غير الرسمية بكل ما تطلبه من مفردات فصيحة تقابل ما يستعمله الناس عامة، وأرباب الصناعة خاصة، في شؤونهم اليومية، وما يجدّ من حاجات الحياة كل يوم أو يرد من آلات حديثة وماعون وما إلى ذلك».

و«.. كانت هذه المصالح وأرباب الصحف وبعض الأفراد تستفتني المجمع دائماً في صحة بعض المفردات والتراكيب الشائعة، فسرعان ما يعود إليهم الحكم عليها في الصحة أو البطلان أو الفصاحة أو الركرة»، و«.. قد انبرى أفالضل بعضهم من أعضاء المجمع يتبعون ما ينشر في الصحف والمجلات، فإذا وقعوا على لحن شائع أو تركيب ركيك أو تعبير غيره أعرّب منه، جمعوا ذلك ثم نشروه على الناس مبينين موضع العيب فيه، ومشيرين بما يقوم مقامه من تعبير سليم».

وقد «بدأ المجمع العلمي ينشر هذه المسارد من الأغلاط وتصحيحاتها منذ سنة 1921 تحت عنوان «عثرات الأقلام» في مقالات متتابعة.. ولم ينس المجتمع أخطاء النطق الشائعة فانبرى لتصحيحها، وألقى الشيخ عبد القادر المغربي محاضرة في 1924/2/1 بعنوان «عثرات الأفمام».. (انظر الكتاب المذكور، الطبعة الثانية الصادرة عن دار الفكر عام 1971 ص 100 - 103)».

أجل.. لقد كان أسلافنا، قديماً وحديثاً، شديدي الغيرة والحرص على سلامة لغتنا، والحفاظ على نقاوتها، والحوّول دون تسرب الشوائب إليها.

وقد بُذلت في السنوات الأخيرة جهود كبيرة للقيام بهذه المهمة الجليلة، وتُوجّت هذه الجهود بتشكيل «الجنة تمكين اللغة العربية» بموجب القرار الجمهوري رقم (4) لعام 2007، ومهمتها إنجاز خطة عمل وطنية تهدف إلى «التمكين للغة العربية والحفاظ عليها والاهتمام باتقانها والارتقاء بها».

وتم وضع الخطة المذكورة، وتشكيل لجنة في كل وزارة من الوزارات المعنية؛ ولجان فرعية في المحافظات لتنفيذ بنود الخطة. وتسعى اللجنة إلى تشجيع جميع الجهات المعنية للقيام بنشاطات من شأنها تحقيق التوعية اللغوية على مختلف الصُّعد والمستويات.

ولكن إلى جانب بذل الجهود من أجل تنفيذ هذه المهام والأهداف العامة لتمكين اللغة العربية لابد من الاهتمام بمعالجة قضايا لغوية محددة وملحة، ووضع قواعد واضحة، ربما كان وضعها يحتاج إلى اجتهادات جريئة تفي بالغرض، وتصلح لأن تكون مرشدًا مُقنعاً وموثوقاً لكل من يصادف مآزق مستجدة لا يجد من يهديه إلى سبل تجاوزها.

وما يلفت الانتباه الآن تلك الفوضى السائدة في مجال صياغة المصطلحات الجديدة عن طريق الاستقاق والمجاز والنحت الترکيبي والمجزي والتعریب الخ.. ولاشك في أن الحاجة، ولاسيما في مجال الترجمة، هي التي ألجأت المترجمين إلى ابتداع مصطلحات واستقاقات جديدة بالعربية تقابل المصطلحات الأجنبية التي تعترضهم في النصوص التي يترجمونها، ولا يمكننا أن نلوم المترجم الجاد على ما يقترحه من مقابلات عربية لكلمات أجنبية جديدة لا يجد ما يقابلها في المعجمات،

فلكل مجتهد نصيب، كما يقال، وكلٌ يحتهد على قدر معرفته وإمكاناته وموهبته؛ وهنا بالذات تبرز مسؤولية الجهات التي كان من المفترض أن تتولى المبادرة إلى بذل الجهود المناسبة لتتبع المصطلحات الأجنبية الجديدة وتجميعها وتنسيقها، والعمل على إيجاد مقابلات عربية لها بالاستعارة، طبعاً، بجهود جميع القادرين على ذلك، وعمم هذه المقابلات على كل الجهات المهمة. ولنأخذ، على سبيل المثال، صيغة «النسبة» التي انتشرت على نطاق واسع في الآونة الأخيرة. لاشك في أن هذه الصيغة لم تفرضها نزوة من الباحثين والمترجمين الذين يلجؤون إليها، بل فرضتها الحاجة إلى التعبير عن مفهوم محدد، فهل هذه الصيغة جائزة صرفاً وهل يمكن القياس عليها؟ كأن نقول مثلاً: «فرداني» أو «فردوبي» و«ذاتاني» أو «ذاتوي» و«موضوعاني» أو «موضوععي» الخ.. إلى أن نصل إلى «قومي» أو «قوماوي» أو حتى «قومجي»، و«سلفوبي» و«ماركسوي» أو «ماركساوي»، و«طبقوي» و«سياسي» و«تجاروي» و«علموي»، و«إسلاموي» و«تاريخي» و«حربوي» أو حتى «حربيجي»، وذلك للإشارة إلى تجاوز الظاهرة الموصوفة حدّها الطبيعي المعقول وجنوحها إلى الغلو والتطرف الذي يفضي إلى التشويه والتحريف أو إلى الهبوط والإسفاف. علماً بأن جميع الصيغ الواردة أعلاه مأخوذة من مقالات وأبحاث جادة ورصينة لكتاب وباحثين ومترجمين ذوي خبرة وسمعة، وثمة بعض الأبحاث لمختصين في مجال المسرح، على سبيل المثال، يكرسونها لبيان الفروق بين المسرح «الشعبي» الراقي، والمسرح «الشعبي» الهازيط. كما نجد بعض المختصين في الفلسفة يكرسون أبحاثاً خاصة للتمييز بين التفسير «الاقتصادي» والتفسير «الاقتصادي» للتاريخ الخ.. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الطريقة في صياغة «النسبة» غير مطردة في الغرض منها؛ فهني أحياناً تُحمل معنىً سلبياً كما في صيغة «فرودي» و«ذاتوي» و«إرادوي» و«شعبي» الخ.. وأحياناً يكون المعنى المستفاد حياديًّا كما في صيغة «نهضوي» و«إنساني» (لترجمة مصطلح «humanistic» المنتهي إلى مصطلح الإنسانية «humanism») وماضوي (نسبة إلى الاسم المنقوص «ماضي» وهو رباعي وليس ثلاثياً)؛ وتصاغ النسبة أحياناً من الاسم وهو في صيغة الجمع خلافاً للقاعدة المعروفة، مثل: عملياتي، ومؤسساتي وما شابه ذلك، وكل هذا ليس أكثر من مثال بسيط على

الاشتقاقات والصياغات الصرفية المستحدثة التي أصبحت تنتشر على نطاق واسع في لغتنا بفعل الحاجة الملحة كما ذكرنا، ولا يكفي أن يرفض الرافضون هذه الصيغ ويصمموها بأنها فاسدة، بل يجب أن يقدموا الحلول والبدائل أو يجيزوا ما تمكن إجازته، ويتواضعوا على قاعدة يسترشد بها الكتاب ولاسيما المترجمون عندما يتصدرون لترجمة مصطلحات أجنبية لا تُرجم إلا عن طريق اللجوء إلى مثل هذه الاشتتقاقات أو إلى ترجمة المصطلح بجملة كاملة، وليس هذا بمقبول في كل المقامات.

وتحمة مشكلة أخرى تصدى لها الغيارا على سلامه اللغة العربية ونقاوتها من داخل «المجمع» وخارجـه، وبذلـوا جهـوداً كـبيرة لـمعالـجتها، ولـكـنـها مـازـالتـ مـائـلةـ وـمـنـتـشـرـةـ عـلـىـ نـطـاقـ وـاسـعـ،ـ وـمـازـالتـ تـشـيرـ الـكـثـيرـ مـنـ النـقـاشـ وـالـجـدـلـ؛ـ وـهـيـ مشـكـلةـ «ـأـخـطـاءـ الشـائـعةـ»ـ.

وعلى الرغم من المقالات التي كتبت والأحاديث التي أذيعت، والجدالـولـ التي نـشرـتـ وـالـكـتـبـ التيـ صـدـرـتـ لـمعـالـجـةـ هـذـهـ الـظـاهـرـةـ،ـ فإنـ الـكـثـيرـينـ منـ الـكـتـابـ وـالـأـدـبـ الـمـبـدـئـينـ وـالـمـخـضـرـمـينـ مـازـالـواـ يـسـتـخـدـمـونـ تـعـابـيرـ يـعـدـهـاـ الـحـرـيـصـونـ عـلـىـ «ـنـقاـوةـ»ـ الـلـغـةـ «ـأـخـطـاءـ الشـائـعةـ»ـ لـاـ يـجـوزـ التـعـاضـيـ عـنـهـاـ.

وهـنـاـ لـابـدـ لـنـاـ مـنـ أـنـ نـسـاءـلـ:ـ مـاـ الـذـيـ يـدـعـوـ أـدـيـباـ كـبـيرـاـ إـلـىـ أـنـ يـسـتـخـدـمـ فـيـ أـعـمـالـهـ بـلـ حـرـجـ عـبـارـاتـ مـنـ هـذـاـ النـوـعـ؟ـ وـمـنـ الـذـيـ يـطـورـ أـسـالـيبـ التـعـبـيرـ فـيـ أـيـةـ لـغـةـ وـيـجـددـ دـيـبـاجـتهاـ،ـ بـحـيـثـ تـكـوـنـ أـعـمـالـهـ قـدـوـةـ وـمـثـالـاـ لـلـأـجـيـالـ النـاشـئـةـ؟ـ أـلـيـسـ الـأـدـبـ الـمـبـدـئـينـ هـمـ الـذـينـ يـنـهـضـونـ بـهـذـهـ الـمـهـمـةـ؟ـ وـإـذـاـ كـانـ هـؤـلـاءـ يـسـتـخـدـمـونـ تـعـابـيرـ يـعـدـهـاـ الـبـعـضـ خـاطـئـةـ،ـ فـمـاـ هـوـ الـمـوـقـفـ الـذـيـ يـجـبـ اـتـخـاذـهـ إـزـاءـ ذـلـكـ؟ـ وـلـكـنـ أـيـعـنيـ ذـلـكـ الدـعـوـةـ إـلـىـ إـلـغـاءـ كـلـ مـاـ يـسـمـىـ «ـأـخـطـاءـ شـائـعةـ»ـ،ـ وـقـدـ أـصـبـحـ بـعـضـهـاـ مـسـتـسـاغـاـ إـلـىـ حـدـ أـنـ الـأـذـنـ غـدـتـ تـسـهـجـنـ بـدـيـلـهـ،ـ وـاـكـتـسـبـ بـعـضـهـاـ شـحـنـةـ اـنـفـعـالـيـةــ تـعـبـيرـيـةـ لـاـ تـغـنـيـ عـنـهـاـ عـبـارـةـ أـخـرـىـ؛ـ وـأـعـتـقـدـ أـنـ مـثـلـ هـذـهـ الـكـلـمـاتـ وـالـتـعـابـيرـ يـمـكـنـ اـسـتـخـدـمـاهـ،ـ وـإـغـنـاءـ الـأـسـالـيبـ التـعـبـيرـيـةـ بـهـاـ مـنـ غـيرـ مـغـالـاةـ مـنـ شـائـعـةـ أـنـ تـؤـديـ إـلـىـ اـنـدـاعـ الـضـوـابـطــ.ـ وـيـنـدرـ أـنـ نـجـدـ الـآنـ مـنـ يـأـنـفـ مـنـ اـسـتـخـدـمـ كـلـمـاتـ مـنـ أـمـثالـ:ـ الـلـهـفـةـ،ـ الـقـرـفـ،ـ وـالـكـنـيـةـ،ـ وـالـلـقـبـ،ـ

والاستهتار، وأجهش بالبكاء الخ.. بمعانٍها الشائعة، حالياً لا بمعانٍها المعجمية الأصلية.

ولكن ثمة أخطاء شائعة كثيرة يتجلبها الكتاب الحر يرصون على سلامة اللغة وفضاحتها، وهي في أغلبيتها تراكيب خاطئة، وقد تتبعها بعض المختصين، ونبهوا عليها وبينوها في جداول وزوايا صحفية، وأحاديث إذاعية وتلفازية وأصدر بعضهم كتاباً وكرايس مخصص لمعالجة هذه الأغلاط وبيان صوابها؛ كما تطرقوا إلى تصويب كلمات يظن كثيرون أنها خطأ مع أنها صواب. ولا شك في أن معالجة هذه الظاهرة تحتاج إلى جهود جماعية وبحث مستفيض يفي الموضوع حقه؛ وربما كان من المفيد وضع بعض القواعد والمنطلقات التي تصلح لأن تكون معياراً للحكم على صلاحية التعبير أو فساده. وأرى أن من أهم المنطلقات في هذا المجال هو تفادي اللبس في فهم المعنى المراد والتعبير الواضح عن مغزى ما يُراد تبيانه وإيصاله للآخر. كما يجب الحرص على تجنب استخدام كلمة ما بمعنى لم توضع أصلاً من أجله (ولا تتحدث هنا بالطبع عن الاستخدامات المجازية أو الانزياحية أو التحويلية أو الرمزية الخ...). كأن نستخدم كلمة «طالما» على سبيل المثال، بمعنى «مادام» أو بمعنى «بما أن» كما تفعل في الحديث المحكي؛ وقد ورد في «معجم الأخطاء الشائعة» لمؤلفه محمد العدناني بقصد هذه المادة: «يقولون: «لا يرجى شفاؤه طالما هو ممتنع عن شرب الدواء» والصواب «لا يرجى شفاؤه مادام ممتنعاً عن شرب الدواء». و(طالما) مركبة من (طال) و(ما) الكافية. وقد قال أبو علي الفارسي: إن (طالما) و(قلما) ونحوهما أفعال لا فاعل لها مضمراً ولا مُظهراً، و(ما) دخلت عوضاً عن الفاعل، وإذا فصلت (ما) عن طال، وقلنا «طال ما عطفت على فلان» كانت (ما) موصولاً حرفيأً في محل رفع فاعل، أي طال عطفي على فلان، ولا يجوز في هذه الحالة اتصال (ما) بـ (طال). (انتهى). كما تستخدم «طالما» في الحديث المحكي وفي بعض النصوص المكتوبة بمعنى «بما أن»، كأن نقول: «طالما أنك اعترفت بخطئك فإنه لن يعاقبك». والأفضل في هذه الحالة ومثيلاتها لا تستخدم الكلمة إلا للتعبير عن المعنى الذي وضع لها أصلاً. ولكن ثمة «أخطاء شائعة» لا يؤدي استخدامها إلى أي التباس في فهم المعنى المقصود، وهي كلمات

وتعابير كثيرة، منها على سبيل المثال: «أثر عليه» (أثر فيه) و«التقى به» (التقاء) و«بال التالي» (تاليًا)، و«تكلم عنه» (تكلم عليه) و«اعتبر» (عد)، و«ينص على ما يلي» (ينص على ما يأتي) و«كم هو رائع» (ما أروعه) و«لا دخل له به» (لا صلة له به) و«العشرينات» (العشرينات) و«معاق» (معوق أو معوق) الخ.. لا شك في الامتناع عن استعمال الأولى واعتماد الثانية أسلم وأصح، ولكن ورودها في نص مكتوب أو حديث لا يؤدي إلى التباس المعنى المقصود، ونحن نصادف بعضها في كثير من النصوص المكتوبة بأقلام كتاب وأدباء كبار.

ويخطر لي أحياناً أن أقدر مدى فداحة الخطأ عن طريق تصور شخص أجنبي يجيد اللغة العربية ويتصدى لترجمة نص عربي إلى لغته الأم متقيداً بقواعد وأساليب التعبير بالعربية. كيف سيترجم، مثلاً، عبارة «أحبوا بعضهم» أو «استبدل المشرع بالإعدام بالسجن المؤبد» أو «هذا يلحق الضرر بنفس الشخص» وما شابه ذلك.. في مثل هذه الحالات يمكن أن يتبسس المعنى على القارئ حتى في العبارة الأولى التي يمكن أن يترجمها شخص أجنبي - (وقد حدث هذا فعلاً) - على نحو يفيد بأنهم أحبوا بعض الأشخاص فقط. وكذلك في العبارة الثانية التي يقصد بها كاتبها أن يقول: إن المشرع عدل عن الإعدام واعتمد بدلاً منه السجن المؤبد؛ في حين أن المعنى المستفاد من العبارة حسب قواعد اللغة العربية هو عكس ذلك (فالباء تدخل على المتروك، أما المأخوذ والمعتمد فهو المفعول به، كما تدل الآية الكريمة: «قال أستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير» البقرة/61).

أما استعمال الكلمة «نفس» في العبارة الثالثة فيمكن بالفعل أن يخلق لبساً في فهم المقصود: هل هو «الروح» أم «الذات والعين» وذلك لخصوصية التركيب، علمًا بأن استخدام الكلمة «نفس» قبل الاسم في تراكيب أخرى ليس من شأنه أن يؤدي إلى مثل هذا الالتباس، كأن نقول مثلاً:

«كنت أسكن في نفس الشارع الذي تسكن فيه، وأدرس في نفس المدرسة التي تدرس فيها»، علمًا بأن استعمال الكلمة «نفس» قبل الاسم بمعنى «الذات والعين» نصادفه أحياناً في كتابات أدباء كبار كالجاحظ وسواء.

ومن الإشكالات اللغوية التي تتطلب حلولاً مشكلة التعرّيب اللفظي، وهو مشكلة واسعة ومتشعبة لن يتسع المجال هنا للخوض في غمارها، ولذا سأكتفي بالإشارة إلى وجه واحد من وجوهها هو أبسطها وأسهلها حلاً، وأقصد به تعرّيف أسماء العلم من أشخاص وبلدان ومدن وأنهار وجبال الخ.. فهل هذه المشكلة ملحة؟ هنا لا بد من أن نؤكّد ما أشرنا إليه سابقاً لتبیان مدى راهنية الظاهرة التي تُقاربُها. فبين فينة وأخرى نجد بعض الكتاب والباحثين يشيرون هذه المسألة في الصحافة وخصوصاً عندما يتصدرون لدراسة النصوص الأدبية والأساطير اليونانية والرومانية القديمة. فكيف نكتب أسماء العلم التي تصادفنا في هذه النصوص؟ وإذا نحن استعرضنا بحوث الدارسين في هذا المجال سنجد فروقاً كبيرة بين ما يعتمدونه من تهجيّة لهذا الاسم أو ذاك. ومن الطريف أن بعض الباحثين يكتبون اسم علم ما بشكل معين ويستشهدون في البحث نفسه بمقدّسات من دراسة باحث آخر يكتب اسم العلم نفسه بشكل آخر، فرب الأرباب أو كبير الآلهة عند قدماء اليونان هو زفس لدى أحدهم وزوس لدى باحث آخر وزيوس لدى باحث ثالث، وأوديب وهيرودوت لدى أحدهم هو أديبوس وهيرودوس لدى آخر. ونرى بعضهم يكتب أسماء العلم كما تلفظ في اللغة الأجنبية التي يترجم عنها؛ بينما يكتبها آخر يترجم عن لغة أخرى بشكل يتفق مع كيفية لفظه باللغة التي يترجم عنها، وقد أثار لقب الكاتب المسرحي الألماني بريخت جدلاً بين من يسمونه هكذا ومن يسمونه بريشت، وكذلك لقب الكاتب الإسباني الشهير ثربانتس، فهل هو هكذا أم هو سرفانتس أم سرفانتيس، أم حتى سرفانت؟ وهل عنوان روايته الشهيرة هو: دون كيخوت، أم دون كيشوت، أم دون كيخوته؟ أما لقب الأديب الروسي المعروف: أنطون تشيشخوف فإنهم يعربون بـ تشيكوف وشيكوف، ويكتبون العراقيون الذين يعرفون الروسية: جي�وف لأنهم يلفظون الجيم (المثلثة!) «تش»، والمصريون يكتبون لقب أديب روسي آخر تورجينيف (بالجيم) لأنهم يلفظونها حرف (g) اللاتيني، بينما يكتبون السوريون: تورغينيف، وال العراقيون يكتبون هذا اللقب وأمثاله بالكاف وفوقها خط للفظ حرف (g)، وقل مثل هذا في لقب الأديب الألماني الشهير غوته، وجوته، وغوتيه، وكوته، وحتى جيته؛ ولقب الفيلسوف الألماني هيغل وهيجل، والكاتب الروسي غوغول

وجوجول، واسم البطل الأسطوري السومري (أو السوميري) جلجامش، وجلكامش، وغلغامش، وأحياناً كلكامش وقلقامش، واسم أحد أبطال الإلياذة وبطل الأوديسة: أوديسيوس وأليسيوس وأوليسيوس (كيف نفذ حرف العين إلى اللغة اللاتينية؟!). ونلاحظ مثل هذا الاختلاف في أسماء وألقاب كثيرة، مثل: نيقولا، ونيقولاوس، ونيقولا، ونيكولا، وانجلز، وانجلز، وانجليس، وانجليس. وثمة تسميات واسعة الانتشار ويختلف الناس في شكل كتابتها بالعربية من غير أن تشير عند أحد أي اعتراض، ومن هذه التسميات: إنكلترا وانجلترا وانجلترا، وباريس وباريز، وفرنسا وفرنسا، وأميركا وأميركا، والقفقاس والقوقار، والقوزاق /والكوزاك، والكريملين والكريملن والكرملن، واستانبول واستانبول، واسطنبول، واسطنبول، واسطنبول، واستانبول، واستانبول، وأنقرة وأنقرة، ومالطا ومالطة، وأكرانيا وأوكرانيا وأكرانيا (تماشياً مع الأصل) وأوروبا وأوروبا وأوروبا، ومقدونيا ومقدونيا، وأوكتوبر وأكتوبر، والأحرى بنا أن نذكر في هذا الصدد: سوريا وسوريا، وكان لهذا الفرق الأخير في قطربنا يوماً ما مغزى سياسي محدد، ونجد أحياناً أن كاتباً بعينه يستخدم في مقالة بعينها رسميين مختلفين لتسمية واحدة: كوبنهاجن وكوبنهاغن، ويكتب غيره في مقالة منشورة في الصحيفة نفسها: كوبنهاغن كوبنهاغن. كما كتب أحدهم مرة مقالة عن جزيرة الأطلنطيد وسماها أيضاً في المقالة نفسها الأطلنتيد والأطلنطيس، وكتب آخر في الصحيفة نفسها: عن حضارة الأطلنطيك. أما الروائي السوري الأقدم لوقيانوس السميسياطي (نسبة إلى مدينة سُمِّيَّاط السورية التي تسمى الآن سمزاط وتقع في جنوبى تركيا) فيسميه أحدهم السميسياطي، ويسميه آخر السميسياطي والسمسيسياطي ويسميه ثالث السمسطائي، ويكتب أحدهم اسم الفيلسوف الألماني الشهير كانت: إيمانول، بينما يكتب آخر: عمانوئيل وإيمانويل كانط. وتتعرض حتى الأسماء المستقرة منذ القدم للتغيير والتعديل، مع أن هذه الأسماء التي شاعت ووردت بالرسم عينه في العديد من المصادر القديمة والحديثة كocrates وأرسطو وأفلاطون وأفراطون وهيرقلطيون الخ.. لا يجوز تغييرها أو تصحيحها لتفادي الالتباس، ومع ذلك فإن هذا الأخير يتخذ أحياناً في كتابات بعضهم شكل هيراكليت وفي كتابات آخرين شكل هيراكليتس. ويمكن إيراد قائمة بمئات أسماء العلم التي تلفظ

وتكتب في المقالات والبحوث والمعجمات والأطلس والموسوعات العربية بأشكال مختلفة تتعذر في بعض الأحيان الأربع أو الخمسة. وكما ذكرنا آنفاً فإن مشكلة التعريب (وأقصد تعريب المفردات تحديداً) مشكلة متفرعة ومتعددة الوجوه، وقد بحثها كثيرون قديماً وحديثاً، ووضعوا لها قواعد معينة، ومنها عدم جواز الابداء بساكن، وعدم جواز التقاء ساكنين، وضرورة التفوه بالكلمة الأجنبية المعربة على منهاج العرب، وتحويل بعض الحروف إلى حروف أخرى، وغير ذلك من الضوابط. وإذا كان من الواجب الالتزام بمعظم هذه القواعد في تعريب الكلمات عامة فإن من الأفضل، كما أرى، تعريب أسماء العلم المعاصرة بأشكال تكون أقرب ما يكون إلى الأصل. ولعل التجربة الماضية تفيينا في هذا المجال، وترجح هذا الرأي؛ إذ تم العدول عن لفظ اسم «كيلوباترة» بشكله القديم «قلاؤفطرة»، والتحول عن اللفظ «نورباغة» إلى «نروج» وعن «مجريط» إلى «مدريد» الخ.. ومن الصعب أن نتصور الآن أن أحداً يطالب بتطبيق القاعدة التي تقول بعدم جواز الابداء بساكن، وتفضيم الحروف عند تعريب أسماء العلم الأجنبية كما فعل القدماء عند تعريبهم اسم «بلاتون» بـ «أفلاطون»، لأن نقول على سبيل المثال: «قلينطون» أو «قلنطون» تعريباً للقب «كلينتون» و«صار قوظي» تعريباً للقب «ساركوزي». وعلى العموم لا أرى مسوغاً لقلب كل حرف مرقق في الكلمة الأجنبية إلى حرف مفخم عند التعريب، إلا إذا استدعت الضرورة ذلك. وبما أن الأبجدية العربية تحتوي على التاء والدال والسين والكاف والزاي الخ.. فما الداعي لأن نقلب هذه الحروف بالضرورة إلى طاء وضاد وصاد وقاف وظاء الخ.. مما يجعل النطق بهاء عسيراً على اللسان، اللهم إلا إذا استدعى ذلك توخي سهولة النطق وسلامته في بعض الأحيان.

ويتخذ التعريب أحياناً منحىً مستغرباً عند بعضهم، كتعريبهم كلمة catheterization بكلمة «قثطرة» بالثناء المثلثة التي تقع بين حرفين مفخمين؛ فيما أنهم قلبو الكاف قافاً والثاء طاءً فقد كان الأولى أن يقلبو الثناء صاداً أو سيناً على الأقل ليسهل النطق بالكلمة فتلفظ قصترة أو قسطرة، كما ينطقها الجميع في درج الكلام.

وعلى الرغم من أن مشكلة التعرّيب اللغوي تبدو لنا بسيطة لا تستأهل إيلاءها اهتماماً جدياً، فالكتاب يرسمون الكلمات المعرفة كما يرونها مناسباً، والقراء يفهمون هذه الكلمات أياً كان شكلها، ولا داعي للشكوى والنقد، فإنني أراها مشكلة تستحق المعالجة الجدية، ولا سيما إذا نظرنا إليها من وجهة تعليم اللغة العربية للأجانب، ومن وجهة نظر الشخص الذي يبحث عن كلمة معرفة، أو عن اسم علم معرب في معجم أو مسرد أو دليل عربي، أو بنك معلومات حاسوبي، فيجد نفسه حائراً لا يعرف في أيّة مادة يجد ضالته. ومما يحز في النفس حقاً أن نجد هذه الأسماء والكلمات موحدة في اللفظ والرسم الكتابي في جميع اللغات الأجنبية الرئيسة تقريباً، وأن ثمة جهاتٍ مختصة تهتم بهذا الأمر، وتصدر من حين إلى حين، تبعاً للضرورة، مسارد ومعجمات وأدلة لتوحيد أسماء العلم الجديدة وتعديل بعض الأسماء القديمة بحيث تصبح أقرب ما يكون إلى الأصل الذي أخذت منه.

ولاشك في أن «الموسوعة العربية» التي أنجز وضعها وإصدارها في الجمهورية العربية السورية تضطلع بدور مهم في مجال توحيد المصطلحات، وكذلك توحيد كتابة أسماء العلم البشرية والطبيعية، وتُعدُّ هذه الموسوعة مرجعاً لا غنى عنه في هذا المجال. ولكن لابد من الاستمرار في بذل الجهد من أجل تدارك وقوع الاختلافات في كل ما يستجد؛ ولعل هذا لا يتّأثّر إلا باقامة تعاون فعال ومشمر بين جميع الجهات المعنية، ولا سيما مجمع اللغة العربية والوزارات المعنية وجمعية الترجمة في اتحاد الكتاب العرب والأجهزة المهمّة في المنظمات الشعبية، على أن تكون هناك مرجعية ذات كلام مسّمومة ورأي حاسم في الموضوع تلتزم به جميع الجهات المعنية. ■

الأداب العالمية

العدد 149 شتاء 2012 . السنة السابعة والثلاثون

المحتويات

رقم المصنفة	المترجم	المؤلف	اسم المادة	م
7	رئيس التحرير		افتتاحية	.1
11			أ. دراسات	
13	د. قاسم المقداد	فرانسوا راستيه	من الدلالة إلى المعنى	.2
43		د. منتجب صقر	مسرح الكاتب المعاصر فيليب مينيانا	.3
67	أ. علي أشقر		دون كييخوته	.4
			ملف العدد:	
			ندوة جمعية الترجمة السنوية بعنوان:	
			«ترجمة أدب الطفل في سورية - آراء ونماذج»	
			محاور الندوة والمشاركون فيها:	
81	د. نزار بنى المرجة نبيل أبو صعب حسام الدين خضور شاهر نصر عياد عبد د. نورا أريسيان كنينة دياب		مقدمة: الترجمة والمنظومات الأخلاقية والتربوية ترجمة أدب الطفل عن الفرنسية ترجمة أدب الطفل عن الإنكليزية ترجمة أدب الطفل عن الروسية ترجمة أدب الطفل عن البلغارية ترجمة أدب الطفل عنالأرمنية ترجمة أدب الأطفال	
			ب. شعر	
153	د. وحيد نادر	مختارات لشعراء من المانيا	لو لم أكن شجرة أرز	.5
			ج. مسرح	
187	عماد خلف و محمد حسن	بهرام صادقي	مسرحية في مشهددين	.6
			د. قصة	
205	مها بحجو	جون كيركروس	العين الزجاجية	.7
			هـ. متابعات وأخبار أدبية	
221	حصة منيف		متابعات	.8
235	هدى أنتيبيا		أخبار أدبية	.9
			و. نافذة أخيرة	
247	مدير التحرير: أ. عدنان جاموس		إشادات لغوية	.10

Al Adab Al-Alamiyyah

No.149 Winter – 2012

Thirty sixth year

CONTENTS

No.	Title	Writer	Translator	P.
1	Editorial		Editor in Chief	7
		A-Essays		
2	From Semantics To Meaning	Francois Rastiere	Dr. Kassem Al-Mekdad	13
3	The French Dramatist (Philip Meneana)		Muntajab Sakher	43
4	Le Clezio	Don Quixote	Ali Ashqar	67
		B-Folder		81
		Translation Of Children Literature		
	-Introduction:		Dr. Nizar Bani Al-Marjeh	
	-Translation Of Children Literature From French Language		Nabeel Abo Saa'b	
	-Translation Of Children Literature From English Language		Hssam Eddin Khaddour	
	-Translation Of Children Literature From Russian Language		Shaher Nasr	
	-Translation Of Children Literature From Bulgarian Language		Ayyad Eid	
	-Translation Of Children Literature From Armenian Language		Dr.Noura Areesian	
	-Translation Of Children Literature		Kunayna Diab	
		C-Poetry		
6	If I weren't a Cedar	Selected Poems from Modern German Poetry	Waheed Nader	153
		D-Drama		
7	Drama in two Acts	Bahram Sadeqi	Emad Khalaf & Muhammad Hasan	187
		E-Story		
8				
9	The Glass Eye	John Kier Cross	Maha Bahbouh	205
		F-Follow Ups		
10	Follow Ups		Hessa Muneef	221
11	Literary News		Huda Anteeba	235
		G-Last Page		
12	Linguistic Problems		Executive Editor: Adnan Jamous	247

"The world letters" is a quarterly magazine issued every three months, interested in publishing translated creations like poems, stories, dramas ... etc, and also studies in literary criticism and researches

Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: aru@tarassul.sy
aru@net.sy
http://www.aru-dam.org
correspondences are to Editor in chief

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union	250 S.P
Inside syria	individuals 300 S.P
	Establishment 900 S.P
Arab countries	individuals 600 S.P or 15 \$
	Establishment 2000 S.P or 25 \$
Other countries	individuals 900 S.P or 20 \$
	Establishment 2000 S.P or 40 \$
Formal establishments in Syria	200 S.P
Formal establishments in Arab countries	350 S.P or 20 \$
Formal establishments in other countries	500 S.P or 20 \$

The world letters

**Quarterly magazine issued by
Arab Writers
union - Damascus
No.149 Winter 2012
Thirty sixth year**

General Manager

Prof. Dr. Husein Juma'a

Editor in Chief

Prof. Dr. Kassem Al-mekdad

Executive Editor

Adnan Jamous

Dr. Nabeel Al-Haffar

Dr. Thaer Deeb

Refa'at Atfah

Abdul Kader Abdelli

Artistic director

Assma Al- Howrani



اتحاد الكتاب العرب
Union des Écrivains Arabes
Damas
دمشق

The World Letters

Quarterly Magazine Published By
Arab Writers Union- Damascus
Issue No 149- Winter 2012



الاتحاد الكتاب العربي

سوريا - دمشق - ص.ب: ٣٢٣٠

اتحاد الكتاب العرب

اوتوستراد المزة - مقابل قصر العدل الجديد

هاتف: ٦١١٧٢٤٠ - ٦١١٧٢٤٢ - ٦١١٧٢٤٤ - فاكس: ٦١١٧٢٤٤

www.awu-dam.org E-mail:aru@net.sy

السعر: داخـل القـطر (٨٠) لـ.سـ
خارج القـطر (١٥٠) لـ.سـ